主编 范大灿

第2卷

# 德国文学史

范大灿 著

凤凰出版传媒集团 译林出版社

德国文学史

第2卷

主编

范大灿

ISBN 978-7-5447-0137-2

9 787544 701372 >

凤凰出版传媒网:www.ppm.cn

定价：68.00元

范大灿 主编 范大灿 著

# 德国文学史

第2卷

凤凰出版传媒集团 译林出版社

**图书在版编目(CIP)数据**

德国文学史．第2卷／范大灿主编；范大灿著．—南京：译林出版社，2006.12
ISBN 978-7-5447-0137-2

Ⅰ．德…　Ⅱ．①范…　②范…　Ⅲ．文学史－德国
Ⅳ．I516.09

中国版本图书馆CIP数据核字（2006）第160876号

**书　　名**　**德国文学史(第二卷)**
**主　　编**　范大灿
**作　　者**　范大灿
**责任编辑**　赵燮生
**出版发行**　凤凰出版传媒集团
　　　　　　译林出版社(南京湖南路47号　210009)
**电子信箱**　yilin@yilin.com
**网　　址**　http://www.yilin.com
**集团网址**　凤凰出版传媒网 http://www.ppm.cn
**印　　刷**　南京爱德发展有限公司
**开　　本**　710×1000毫米　1/16
**印　　张**　39.5
**插　　页**　4
**字　　数**　549千
**版　　次**　2006年11月第1版　2006年11月第1次印刷
**书　　号**　ISBN　978-7-5447-0137-2
**定　　价**　68.00元

# 前言

到了18世纪末，英国革命已经过了半个世纪，英国已经完成了向工业化过渡的转型；法国大革命也进行了十年，工业化运动正在法国蓬勃开展。可是，这时的德国尚未进入真正的市民社会，它还保持着17世纪中叶三十年战争结束时的社会结构，甚至——按照马克思的说法——到了1843年德国的发展水平才相当于法国在大革命前的水平。这也就是说，整个18世纪德国在政治、经济和社会方面没有大的变化和发展，政治上依然实行君主专制，经济以农业为主，等级森严，国家分裂，社会停滞，一潭死水。与英国、法国，甚至与荷兰、比利时相比，18世纪的德国在政治、经济、社会发展方面完全是个落后国家，从法语misére借用来的die Misere(鄙陋、悲惨)成为18世纪的流行词，因为它准确地表达了德国当时的状况。

不过，同时也必须看到，到了18世纪末，德国的政治和经济虽还远远落后于英、法等国，但在文化领域德国所取得的成绩却丝毫不亚于英、法等国；18世纪的德国虽然社会发展停滞不前，但它的文学在18世纪内却突飞猛进。18世纪最初几十年，没有一位德国作家在德语国家以外产生过影响，那时的德国文学不是模仿法国古典主义的作品，就是写《鲁滨孙漂流记》式的小说，但到了18世纪末德国已经拥有歌德和席勒这样属于世界文学的大文豪，他们的作品被看做是世界文学中的经典。因此，研究18世纪德国文学最值得注意的问题，除了它本身的发展和所取得的成就以外，就是要研究为什么在一个政治保守、经济落后、社





会鄙陋的国家，文学能飞速发展，它不仅摆脱了落后状态，而且站到了世界文学的顶峰。出现这样的反差是由多种因素促成的。

第一，当时的德意志民族的神圣罗马帝国，不论在政治上还是在经济上，都不是一个整体，维系德意志民族的惟一纽带是文化。18世纪的德意志民族仅仅在文化意义上是个统一的民族，或者说，18世纪的德意志民族是个文化民族。因此，18世纪德国人的国家认同感非常薄弱，但文化认同感却非常强烈。不论是高特舍德还是莱辛，不论是赫尔德还是歌德，都把创立德意志自己的民族文学当做最紧迫的任务，并为完成这一任务不遗余力。

第二，18世纪英、法等国已经有了强大的市民阶级，他们明确提出政治诉求，不仅在经济上要占主导地位，就是国家政权也得由他们来支配。但是，18世纪德国的市民阶级既无经济实力，可以在经济领域大展宏图，也没有可能进官做官，在政治上大显身手。因此，18世纪德国的市民阶级不关心政治，也不过问政治。他们关心的是精神与文化，精神和文化领域是留给他们的仅有的发展空间。市民家庭十分重视子女的教育，掌握了文化和知识的人从事的职业大都是教师、律师、医生、政府部门的办事员、企业的下层管理人员，他们从事这些工作完全是凭借他们自己的知识、技术和能力。因此，德国的市民要实现自我，证明自身价值，就得积累知识，增强本领，提高修养。这样，在18世纪的德国就形成一个叫做“有教养的市民阶级”(das gebildete Bürgertum)。这个阶层虽无经济实力也无政治影响，但却主导精神文化领域，知识和文化不仅是他们谋生的资本，也是他们自我认同的基本内容。他们除了精通自己从事的那个行业的知识和技能以外，还特别注意个人的教育和文化修养，他们崇尚艺术，热爱文学。他们的这种要求为艺术和文学的繁荣提供了有利的客观环境。此外，与此相关的另一个重要因素，是18世纪德国出现的读书热。印刷品的广泛流传在18世纪的欧洲是个普遍现象，但在德国却出现了读书的热潮。英国的工业化引发了绝对贫困化和相对贫困化，从而导致了文盲大增，文盲在居民中所占的比例很高；在法国，巴黎与外省的差距很大，阅读基本上是都市文化的一部分。但在德国，据统计，到1800年六岁以上的人当中，阅读人数占四分之一。这些阅读者都把阅读看做他们生活中不可缺少的东西，那些“有教养的市民阶级”

更把阅读看做是证明他们身份的重要内容之一。正是这种读书热潮对文学的发展起了推波助澜的作用。除了群众性的阅读热以外,各邦国的宫廷对文化的追求也对18世纪德国文化的发展起了积极的作用。各邦国的宫廷在启蒙风气的推动下也开始重视文化,他们不求在经济发展方面胜过其他宫廷,但要在文化建设方面与其他宫廷竞争。于是,各个宫廷都竞相兴办学校,修建图书馆、画廊、音乐厅、话剧院、歌剧院、博物馆等文化设施。这样,在18世纪的德国,虽然没有像巴黎和伦敦那样全国性的大的文化中心,却有为数众多的地方性的文化中心。就文化的普及程度而言,德国远胜于英、法等国。

第三,德意志的各邦国普遍地不大重视文学,有的邦国(如普鲁士)的国王只崇尚法国文学,鄙视本土文学,认为它根本不是文学。除了魏玛宫廷,德意志的各个宫廷并没有积极扶植文学发展,它们对文学的发展没有起积极作用,但是,它们也没有起消极作用。因为它们不重视甚至鄙视本土文学,也就意味着他们不过问本土文学如何发展,这样就给从事写作的作家留下了一片自由创作的天地,他们创作时不必考虑宫廷的需要和要求,可以按照自己的意愿进行创作。另外,18世纪的德国,邦国林立,各邦国自行其是,这也给了作家一定的自由,一个作家如果在某一邦国受到迫害或无法从事创作,就可以到另一个邦国继续写作。

第四,政治与文化脱节是18世纪德国社会的一大特点。宫廷从事文化建设和文化活动并不与它们推行的现实政治挂钩,同样他们推行的现实政治也不受它们从事的那些文化活动中体现出来的人文精神的约束。当然它们也很少从现实政治的角度去看待它们从事的文化事业。这样,在德国就出现了这样的现象,一些宫廷从事的文化建设和活动本身很富有人文精神,但它们同时又推行粗暴野蛮的政治。另一方面,从事文化工作的艺术家和学者也不关心政治,不涉足现实政治,他们常常超越现实和实践,直接进入抽象和理论的王国。就文学而言,它关心的不是当时直接面临的实际的社会政治问题,而是关心人以及与人有关的普遍问题。邻国法国爆发了大革命,德国作家虽然反应也很强烈,但他们关注和思考的首先不是自己的国家所面临的问题,而是有关世界历史和人类的普遍问题。18世纪德国的大作家莱辛、赫尔德、歌德和席勒都把有关人类的问题当做他们思考问题的基点,因而18世纪的德国





文学对德国自己的社会现实影响不大,但对整个人类却具有普遍的指导意义。总体来说,18世纪的德国文学是超功利的,非功利的,它不追求直接的政治实效;也许正因如此,它才具有长远意义。

第五,18世纪德国文学的另一个特点,就是它是在不断学习、模仿、吸收、融化外来文化和文学的过程中逐渐发展起来的。18世纪的德国作家有向外国文学学习的好习惯、好传统,他们学习的对象国有英国、法国、西班牙、意大利,更有古希腊,甚至还有东方国家。正是因为德国作家勇于和善于向外国文学学习,吸收外来文化和文学的精华,所以德国文学不到一个世纪的时间就跻身于世界文学之林。

总之,由于上述诸多因素的共同作用,到了18世纪末,德国作家无论在人文知识的积累,还是在静观思辨的深度和广度上,都领先于欧洲其他国家的作家,在这一背景下,德国文学也站到欧洲文学的前列。

18世纪是启蒙的时代,启蒙运动几乎贯穿整个18世纪。启蒙运动作为文学史上的一个时代概念,是指从内容到形式都是由启蒙运动的思想财富决定的文学。启蒙运动是全欧的思想运动,同样启蒙运动文学也是全欧性的,德国的启蒙运动文学是全欧启蒙运动文学的一部分。启蒙运动文学是市民阶级的文学运动,德国的启蒙运动文学的性质、方向和目标主要是由18世纪德国市民阶级的特点决定的。

谈到启蒙运动文学,就不能不强调这样一点:启蒙运动不是一场理性主义运动。理性无疑是启蒙运动的中心范畴,但它并不是启蒙运动的惟一范畴,更不是启蒙运动追求的终极目标。因此,笼统地把启蒙与理性等同起来并不符合事实,至于把理性与理性主义混为一谈那就更是一种错误。事实上,只有理性主义才独尊理性,而理性主义只在整个启蒙运动的一个阶段占据主导地位,时间大约在18世纪20年代到40年代,也就是启蒙运动的理性主义阶段。大约从18世纪中叶开始,德国启蒙运动就偏离了理性主义,经验主义和唯感主义也成为启蒙运动的重要思想财富。从那以后,德国启蒙运动既受理性主义的支配,也受经验主义和唯感主义的影响,整个运动充满了矛盾。正如我们在本书第一章第一节指出的那样,“德国启蒙运动充满了矛盾,这些矛盾至少包括:是逻辑的认识还是切身的体验,是理智还是直觉,是共同利益还是个人满足,是理还是情,是道德律令还是自然冲动,所有这些矛盾贯穿整个启

蒙运动，而且它们还是推动18世纪启蒙运动不断向前发展的动力。整个德国启蒙运动就是在上述这些矛盾的两极之间摆动，而总的趋势是力图解决上述矛盾。由于为解决上述矛盾找到的答案不同，就有了不同的流派。有的倾向于这一面，有的倾向于另一方，更有的试图在两者之间建立平衡，但侧重点又不同。正是由于这个原因，德国启蒙运动就成为一场流派纷呈的文学运动。在德国文学史上，很难找到一个时代概念，像它那样，包括那么多各不相同甚至相互对立的流派。不过，在德国文学史上，也很难再找到一个时代概念，像它那样，尽管所包含的流派如此对立，但依然可以毫无顾忌地把它看做是几乎涵盖整个一个世纪文学的总称"。因此，我们认为，德国启蒙运动不仅包括分别以高特舍德和莱辛为代表的两个阶段的文学，而且也包括罗珂珂、重情派和狂飙突进这些曾经被看做"反启蒙运动"的文学流派。启蒙运动经历了四个不同的阶段，即过渡期、发展期、鼎盛期和晚期即狂飙突进时期。

启蒙运动结束以后，德国文学进入了古典与浪漫主义时期。虽然古典文学与浪漫主义文学在18世纪末差不多是同时出现的，但两者有原则上的不同。古典文学与启蒙文学一脉相承，是前者的继续和发展，是其终结。与此相反，浪漫主义文学是对启蒙文学的否定，是新的开始。启蒙运动以来，德国文学的基本走向是使德国文学融入到以古希腊罗马为源头的欧洲主流文学之中，并在欧洲主流文学的框架内创立德意志自己的民族文学。这一努力到了古典文学时期达到了极致，它直接把古希腊的社会和文化当做追求的理想，把古希腊的人当做人类的典范。浪漫主义文学不是沿着启蒙文学的轨道继续前进，而是另辟蹊径，它要在德意志民族自己的历史基础上发展德意志文学，它要把德意志文学的根扎在德意志自己的历史中。当然浪漫主义文学并不完全排斥外来文化，但那只是借鉴，绝没有把它当做榜样。歌德站在启蒙运动的传统立场上无法接受浪漫主义文学走的这条新路，因为在他看来"古典是健康的，浪漫是病态的"。歌德的这句名言是艾克曼转述的，究竟是不是歌德亲口说的，这已无法考证，但它符合歌德的基本思想。在18世纪的德语中，klassisch（古典的）一词指欧洲的古代，即古希腊，romantisch（浪漫的）一词指欧洲的中世纪。这也就是说，歌德认为，古希腊是"健康的"，中世纪是"病态的"。德意志的历史从中世纪开始，因而浪漫主义文学要把德



意志文学与德意志的历史渊源联系起来，也就是与中世纪联系起来。歌德坚持认为，德国文学必须继承和发扬古希腊以及它的文学的传统，不能让它扎根于德国中世纪的历史。但是，这只是歌德的愿望，德国文学的实际发展是沿着浪漫主义文学开辟的道路，19世纪以来的文学都与浪漫主义文学有关，而歌德只是大家极目敬仰的"奥林匹斯山的神"，而对实际的文学生活已无直接的影响。

# 目录


1………………前言

1………………第一章　启蒙运动

1　　第一节　概述

2………………一　新兴市民阶级与市民阶级意识

4………………二　专制主义

8………………三　文学关系

8………………(一) 文学市场

10………………(二) 读者

11………………(三) 作家

14………………四　思想基础

15………………(一) 理性主义

17………………(二) 莱布尼茨的单子论、“前定和谐”和神正论

19………………(三) 自然权利或自然法

22………………(四) 启蒙哲学家沃尔夫

24………………(五) 虔诚主义,重情主义

26………………五　启蒙运动的涵盖面

30　　第二节　启蒙运动的过渡期(1687—1720/1730)

30………………一　总论

32………………二　小说

36………………三　戏剧

40………………四　诗歌

45　　第三节　启蒙运动的发展期(1720/1730—1748)

45………………一　总论

48………………二　道德周刊

52………………三　文学理论与文学理论的争论:从高特舍德到鲍姆嘉滕

53………………(一) 高特舍德

59………………(二) 博德默尔和布赖丁格尔







64………………(三) 不来梅撰稿人

67………………(四) 迈埃尔和鲍姆嘉滕

72………………四　戏剧

72………………(一) 戏剧改革

76………………(二) 悲剧

79………………(三) 喜剧

87………………五　诗歌

88………………(一)教育诗

89………………1. 布罗克斯

90………………2. 哈勒尔

93………………(二)罗珂珂和阿那克里翁派

95………………1. 哈格多恩

97………………2. 格莱姆

98………………六　寓言、讽刺、小说

98………………(一) 寓言

104………………(二) 讽刺

108………………(三) 小说

113　　第四节　启蒙运动的鼎盛期(1748—1770)

113………………一　总论

113………………(一) 从理到情的转变

117………………(二) 温克尔曼

120………………二　诗歌:克洛卜施托克

121………………(一) 生平

125………………(二) 作品

125………………1.《救世主》

130………………2. 颂歌体诗

133………………3. 巴尔德文学

137………………4.《德意志学者共和国》

140………………三　戏剧:莱辛

141………………(一) 生平

141……………1. 早年期(1729—1748)
142……………2. 成熟期(1748—1760)
144……………3. 丰收期(1760—1769)
145……………4. 晚年期(1770—1781)
146……………(二) 文学创作
146……………1. 寓言与诗歌
150……………2. 戏剧创作
150……………1) 喜剧:《米娜·冯·巴尔海姆》及其他
157……………2) 悲剧:《萨拉·萨姆逊小姐》、《爱米丽娅·迦洛蒂》及其他
165……………3) 寓意剧:《智者纳旦》
171……………(三) 理论研究
172……………1. 戏剧理论研究:《汉堡剧评》
175……………2. 美学研究:《拉奥孔》
177……………3. 神学研究:《对人类的教育》
179……………四 长篇小说:维兰德
179……………(一) 拉洛施
182……………(二) 维兰德的创作历程
182……………1. 早期(1750—1760)
183……………2. 成熟期(1760—1780)
183……………1) 比贝腊赫时期(1760—1769),《阿迦通的故事》
190……………2) 埃尔富特时期(1769—1772),《金镜》
191……………3) 魏玛时期(1772—1780),《阿布德拉的居民》,《奥伯龙》
194……………3. 晚期(1780—1813),翻译

196 **第五节 狂飙突进**(1700—1789)
196……………一 狂飙突进运动的兴起
200……………二 狂飙突进的主要精神
200……………(一) 民族精神





201……………(二) 自由
203……………(三) 自然
205……………(四) 天才
207……………三 狂飙突进的先驱者——哈曼
214……………四 狂飙突进的理论奠基者——赫尔德
216……………(一) 生平
221……………(二) 主要著作
221……………1.《论德国新文学的片断集》
221……………2.《批评之林》
222……………3.《论语言的起源》
223……………4.《德意志的特点和艺术》
225……………5.《民歌集》
226……………6.《人类的成长还需要一种历史哲学》
227……………7.《关于人类历史哲学的思想》
229……………8.《关于促进人性的通信》
230……………(三) 基本思想
232……………五 狂飙突进的主将——青年歌德
233……………(一) 生平
233……………1. 童年与莱比锡求学时期(1749—1770)
234……………2. 斯特拉斯堡和狂飙突进时期(1770—1775)
235……………3. 魏玛的最初十年(1775—1786)
237……………(二) 戏剧:《葛兹》
243……………(三) 小说:《少年维特的烦恼》
247……………(四) 诗歌
248……………1. 从1770年到1775年的诗
251……………2. 从1776年到1786年的诗
254……………六 狂飙突进戏剧
256……………(一) 格尔斯滕贝格
257……………(二) 伦茨
263……………(三) 克林格尔
268……………(四) 瓦格纳

271……(五) 其他剧作家
274……七 格廷根林苑社
274……(一) 林苑社的创立及其特点
278……(二) 比较重要的诗人
278……1. 赫尔蒂
279……2. 福斯
281……3. 毕尔格
285……4. 舒巴特
286……八 狂飙突进的最后一位主将——青年席勒
287……(一) 生平
287……1. 从童年到1782年逃出斯图加特(1759—1782)
289……2. 从逃出斯图加特到在耶拿大学任教(1782—1789
291……(二) 戏剧创作
291……1.《强盗》
300……2.《斐爱斯柯在热那亚的谋叛.一出共和主义的悲剧》
304……3.《阴谋与爱情》
310……4.《唐·卡洛斯》
317……(三) 诗歌与小说创作

322……第二章 古典文学
322 第一节 概述
322……一 法国大革命
322……(一) 法国大革命对德国文学的影响
329……(二) 德国作家对法国大革命的反应
329……1. 福尔斯特
334……2. 克洛卜施托克
337……3. 歌德





344……二 古希腊
349……三 康德哲学
351……(一)“三大批判”
351……1.《纯粹理性批判》
351……2.《实践理性批判》
352……3.《判断力批判》
355……(二) 在康德哲学影响下的席勒
358……1.《审美教育书简》
360……2.《论质朴的和多情的文学》
361……四 歌德与席勒的合作
361……(一) 建立友谊联盟
365……(二)“赠辞之战”
368……(三)“叙事谣曲年”
369……1. 歌德的叙事谣曲
372……2. 席勒的叙事谣曲
376……五 “古典文学”这个概念

382 第二节 叙事体作品
382……一 长篇小说的崛起
386……二 歌德的叙事体作品
386……(一) 中篇小说:《德国逃难者的闲聊》
391……(二) 长篇小说:《威廉·迈斯特的学习时代》
401……(三) 史诗:《列那狐》和《赫尔曼与窦绿苔》

408 第三节 戏剧体作品
408……一 18世纪末19世纪初德国戏剧概貌
408……(一) 18世纪末到19世纪初德国戏剧的特点
411……(二) 通俗剧作家考策布与伊夫兰德
413……二 古典文学时期歌德的戏剧创作
415……(一)《伊非格妮在陶里斯》
419……(二)《哀格蒙特》

423................(三)《托夸多·塔索》
431..................三　古典文学时期席勒的戏剧创作
431................(一)恢复戏剧创作
433................(二)历史剧
436................(三)《华伦斯坦》
436................1. 成书史
438................2.《华伦斯坦的兵营》
440................3.《皮柯乐米尼父子》
443................4.《华伦斯坦之死》
444................5. 华伦斯坦这个人物
448................6. 皮柯乐米尼父子
452................(四)《玛丽亚·斯图亚特》
453................1. 剧中的四个关键人物
456................2. 玛丽亚
457................3. 伊丽莎白
459................(五)《奥尔良的姑娘》
464................(六)《墨西拿的新娘》
464................1. 命运
468................2. 合唱队
470................(七)《威廉·退尔》
471................1. 大众剧
473................2. 贵族与市民的合作
476................3. 退尔这个人物
479................4. 三股力量的汇合
481................(八)《德梅特里乌斯》

487..................**第三章　晚年歌第的创作**
487　**第一节　歌德的晚年**(1805—1832)

490　**第二节　自传**



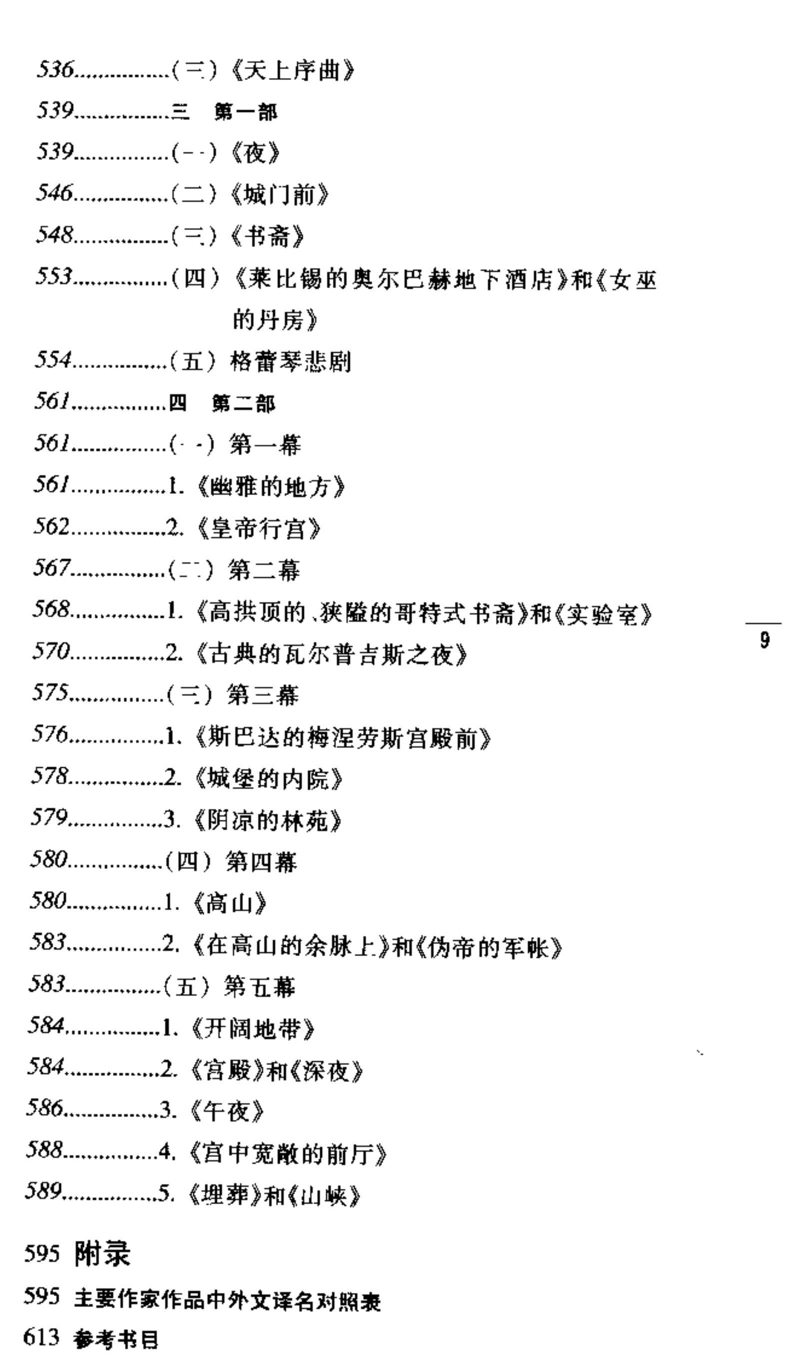


490................一　写作动机
491................二　作品范围
493................三　写作原则
495................四　《我的自传》
495................五　《意大利游记》

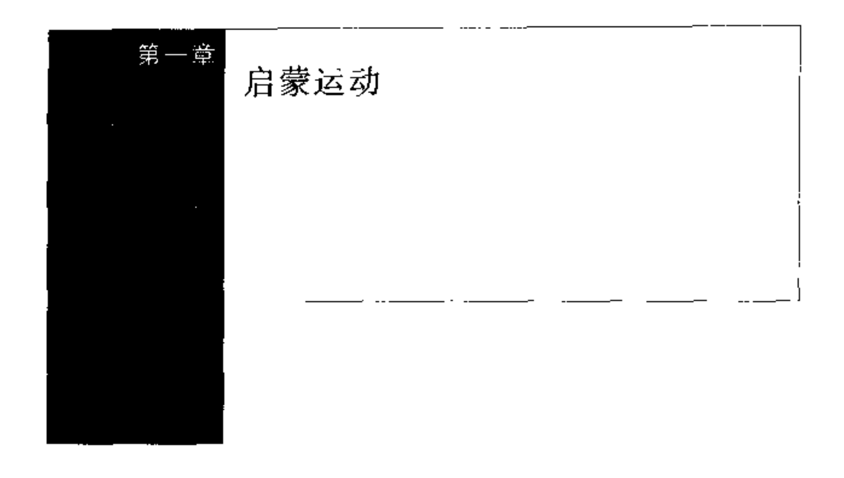
497　**第三节　诗歌**
498................一　神游东方
500................二　《西东合集》
504................三　《爱欲三部曲》与《中德四季杂咏》

506　**第四节　长篇小说**
506................一　《亲合力》
506................(一)“亲合力”
508................(二)“魔力”
511................(三)婚姻问题
513................(四)情感与理智的矛盾
517................二　《威廉·迈斯特的漫游时代》
518................(一)成书史
520................(二)故事梗概
521................(三)小说的结构
521................1. 框架情节
522................2. 插入故事
522................3. 格言
524................(四)思想内容

529　**第五节　《浮士德》**
529................一　成书史
533................二　三个序幕
533................(一)《献辞》
534................(二)《舞台序幕》


536................(三)《天上序曲》
539................三　第一部
539................(一)《夜》
546................(二)《城门前》
548................(三)《书斋》
553................(四)《莱比锡的奥尔巴赫地下酒店》和《女巫的丹房》
554................(五)格蕾琴悲剧
561................四　第二部
561................(一)第一幕
561................1.《幽雅的地方》
562................2.《皇帝行宫》
567................(二)第二幕
568................1.《高拱顶的、狭隘的哥特式书斋》和《实验室》
570................2.《古典的瓦尔普吉斯之夜》
575................(三)第三幕
576................1.《斯巴达的梅涅劳斯宫殿前》
578................2.《城堡的内院》
579................3.《阴凉的林苑》
580................(四)第四幕
580................1.《高山》
583................2.《在高山的余脉上》和《伪帝的军帐》
583................(五)第五幕
584................1.《开阔地带》
584................2.《宫殿》和《深夜》
586................3.《午夜》
588................4.《宫中宽敞的前厅》
589................5.《埋葬》和《山峡》
595 附录
595 主要作家作品中外文译名对照表
613 参考书目





第一章

# 启蒙运动

## 第一节　概述

"启蒙运动"这个词，在英语中是Enlightenment，在法语中是Lumières，在德语中是Aufklärung。它的基本意思，就是把光明带入黑暗之中，揭去蒙在人的头脑上的黑幕，使人重见光明。按照启蒙主义者的看法，当时的人和社会处在黑暗之中，而当时已经出现的哲学的、科学的以及文艺的思想和知识则代表了光明，因而"启蒙运动"就是用这些先进思想和知识的光辉去照亮由教会和贵族散布的迷信和欺骗而造成的黑暗落后的社会和愚昧无知的人。所以，这个词的形容词，就成了愚昧、无知、落后和迷信的反义词。

启蒙运动作为思想史上的一个时代概念，是指18世纪在欧洲兴起的一场思想运动，它涵盖了在18世纪的欧洲占主导地位的思想潮流，这些潮流有的起源于17世纪，有的甚至植根于文艺复兴。启蒙运动最初发端于荷兰，然后在英国形成一场真正的运动，并从那里传入法国和德国。

启蒙运动作为文学史上的一个时代概念，是指从内容到形式都是由启蒙运动的思想财富所决定的文学。启蒙运动是全欧洲的思想运动，同样启蒙运动文学也是全欧洲性的，德国的启蒙运动文学只是全欧洲启蒙运动文学的一部分，它是在欧洲各国文学的相互影响和作用中形成和发展的，但正如每个国家的文学首先是民族的一样，德国的启蒙运动文学也首先是德国的文学，这也就是说，德国启蒙运动文学有它自己

的发展基础、发展轨迹和发展特点，而这些有别于其他国家启蒙运动文学的特点又是来源于当时德国特殊的社会环境、思想潮流和文学关系。因此，在正式介绍德国启蒙运动之前，先谈一下产生德国启蒙运动文学的背景。

## 一 新兴市民阶级与市民阶级意识

启蒙运动是发生在城市的市民运动，它的性质和发展倾向是由市民阶级的内在结构和他们的自我意识决定的。

Bürger(市民)这个概念通常指城市市民，但并不是所有的城市市民都属于Bürgertum(市民阶级)。自从15世纪以来，城市的大权掌握在城市贵族以及各种行会和同业公会的上层领导手中，他们实行寡头统治，他们属于贵族。与他们暗中进行斗争的是参加行会和同业公会的手工业工人和商人，他们拥有"市民权"，他们才是市民阶级。除他们以外的其他城市市民，如帮工、佣工、穷人等等，由于他们没有资格加入行会和同业公会，因而也就没有"市民权"，他们并不属于市民阶级。三十年战争以前，这个市民阶级已经在政治、经济方面开始成为一支有影响的力量。尤其在文学方面，成就更为突出，从内容到形式，从创作到接受都是由市民阶级承担的市民文学已经取代骑士文学成为占支配地位的文学，当时的知名作家均出自市民阶级，而且是为市民写作。但是，三十年战争破坏了绝大多数德国城市，缓慢发展起来的工商业彻底被摧毁。经过三十年战争，德国的市民阶级不仅人数锐减，而且除汉堡、莱比锡、法兰克福等个别城市以外，其他德国城市的市民阶级都失去了原有的作用，在经济、政治和文化领域再也难以有什么作为。因此，三十年战争造成的后果之一，就是早期市民阶级的终结。

在早期市民阶级衰落的同时，在德国的城市，主要是在宫廷所在的政治首邑和大学城，又出现了一些新的群体。三十年战争结束以后，拥有了独立权的各个德意志邦国一般都实行重商主义，注意发展经济。最初几十年它们只看重农业以及相关产业，后来注意力逐渐转向工商业，这样在城市中就出现了一个从事工商业的群体。另外，由于推行专制主义的宫廷都建立了庞大的官僚机构，在这些机构中供职的，有很多人是知识分子，但他们的出身并不是贵族。这些知识分子，再加上在教育文



化机构工作的教师和文化人、在新教教会任职的神职人员，以及像医生这样的自由职业者，也逐渐发展成为一个新的群体。这样的群体，很难归人自中世纪以来就存在的阶级或者说等级，他们既不属于贵族，也不属于传统的市民阶级，当然更不属于贫穷的社会下层。他们就是新兴的市民阶级，随着工商业的发展，随着科学文化事业的发展以及国家政权机构的扩大，这个新兴市民阶级的人数和力量逐渐扩展壮大，到18世纪中叶，它已成为德国社会发展的原动力。德国启蒙运动就是由这个阶级发起和进行的，德国启蒙运动的参与者不仅是这个阶级的成员，而且是它的代言人。与此相反，曾经创造了早期市民文学的手工业工人，到了18世纪则完全失去了昔日的辉煌降低成为小市民，在文化领域再也没有什么作为。

毫无疑问，德国启蒙运动的性质、方向和目标是由这个新兴市民阶级的特点来决定的，那么新兴市民阶级究竟有哪些特点呢?

第一，这个新兴市民阶级的成员，有的是在为君主服务的官僚机构中供职，有的是在由宫廷控制的经济部门和文化教育部门工作，因而他们都是直接或者间接地为君主和宫廷服务的。这种对君主和宫廷的依附性决定了他们的政治趋向：很长时期，他们反对等级制但不反对专制制，特别是对开明专制制更是情有独钟；他们反对贵族但不反对君主，尤其是对开明君主寄予厚望。即使到后期，当他们也对专制主义以及君主采取批评态度的时候，他们也没有把推翻君主专制作为他们奋斗的目标。因此，德国启蒙运动是一场政治色彩很淡的思想运动，它关注的焦点并不是政治问题，更不是政权问题，非政治性是它的一大特点。

第二，这个新兴的市民阶级并没有固定的标准，可以衡量哪些人属于这个阶级，哪些人不属于这个阶级。另外，过去的市民阶级的成员都属于特定的行会或同业公会，而现在的市民阶级的成员则不属于任何团体，都是一些单独的个人。他们的价值、地位和荣誉并不是依靠他们所属的阶级或者团体，而是依靠他们自己的个人行为。他们并不看重自己属于什么样的群体，而看重自己的个人成就；他们的群体意识比较淡薄，而他们的个人意识比较浓厚。因此，德国启蒙运动的代表人物中很少有人自觉地直接维护市民阶级的利益，他们更关心个人的成长和发展，个人的愿望和理想。不过，这种个人的愿望和理想，在一些作家那

里，常常经过夸张变成了全人类的愿望和理想。这样，我们就看到一种现象，德国启蒙运动的代表人物似乎是在为全人类的理想而奋斗，他们追求的目标是建立一个符合理性的、和谐的、幸福的人类共同体。

第三，这种新兴市民阶级中，那些在经济领域大显身手的人长于经营和算计，那些在教育和文化部门供职的人拥有广博的知识。这两部分人都是靠自己的能力和学识而获得他人的承认。他们都有高涨的工作热忱，勤劳可靠的美德，积极进取的精神，强烈的事业心和认真严肃的责任心。他们的精神和道德修养，不仅高于那些按照等级低于他们的被称为小市民的手工业工人、小商人以及其他普通市民，而且也优于那些只是靠门第才身居高位和只是靠特权才过上奢侈豪华生活的贵族。随着自我意识的增强，他们越来越觉得自己是社会的精英，正是这种精英思想使他们自信高人一等，可以充当教育者的角色，这也是启蒙运动的代表人物总是以教育者的姿态出现的原因。另外，他们的价值是来自自己的成就，而不是来自其他外来因素，因此他们特别崇拜"成就原则"和"自主个体"，而这两点正是通过启蒙运动才形成并传播开来。

### 二　专制主义

德国的启蒙运动，如果从1687年算起，到1789年结束，那么这段时期正好是专制主义在德国确立、发展和演变的时期，因此德国的启蒙运动与专制主义就有着非同一般的关系。从1687年到1720/1730年，德国的启蒙运动首先在一些信奉新教的城市兴起，它深受实行专制主义的宫廷的影响；从1720/1730年起，开明专制主义成为它追求的理想，除此之外，它还希望实现人人社会平等的原则；从1770年起，德国的启蒙运动不再寄希望于专制主义，而是对它进行公开的原则性的批评。由此可见，一种政治理想的乌托邦贯穿德国启蒙运动的每个阶段，而这个乌托邦的内容是由专制主义这一事实从正面或反面决定的。

1648年双方缔结了《威斯特伐里亚和约》，三十年战争终于结束。三十年战争给德国造成了无比深重的灾难，但各邦的诸侯却因此获得了至高无上的权力。从此，德国进入一个新的历史阶段，废除了采邑制，实行一切权力集中在君主一人身上的专制主义。法国是在全国范围内实行这种中央集权的专制主义，从而结束了封建割据的局面，而德国却是



在数以百计的小邦国实行这种制度，每个小邦国都是一个独立的国家，神圣罗马帝国事实上成了几百个小邦国的国家联盟。

专制主义（Absolutismus）是19世纪才采用的一个概念，它指两种倾向：首先是指君主与由贵族以及享有特权的等级的代表组成的邦议会的关系。过去，邦议会的权力在君主之上；现在，邦议会得屈从君主的意志。而且，总的趋势是，君主的权力越来越大，邦议会的影响越来越小。其次是指君主与宫廷的关系。过去，很多决策是由宫廷的咨询和行政机构做出的；现在一切均来自君主，就是新建立的内阁也只是贯彻执行君主决策的机构。所以，专制主义是一种把最高权力完全集中在君主手中的政府形式，它打破了等级制社会的政治传统，君主所统治的那个邦的所有居民都是他的臣民，连贵族也不例外。实行专制主义的直接结果就是：第一，君主的权力无限膨胀；第二，贵族失去了独立性。

不过，专制主义这种统治形式在德国并没有像在法国那样彻底实行，这当然是由德国的特殊情况造成的。在德国贵族的统治权并没有完全排除，君主与贵族为争夺权力的斗争始终没有停止过。另外，神圣罗马帝国的存在，也使得各邦诸侯无法实行绝对的专制主义。

德国的专制主义经历了两个发展阶段，一是"宫廷专制主义"（der höfische Absolutismus），二是"开明专制主义"（der aufgeklärte Absolutismus）。

从1648年三十年战争结束一直到1740年腓特烈二世（Friedrich II.，1712—1786）即位，是"宫廷专制主义"时期。所谓"宫廷专制主义"，就是指君主的权力范围基本上集中在宫廷，宫廷以外的地方仍然是传统的等级社会，地方上的贵族仍然拥有原来的权力。这样，宫廷不仅是全邦的政治中心，而且还是一个相对独立的社会。在那里供职的人，直接为君主服务，因而享有至高的荣誉，具有优于他人的社会地位，形成一个特殊的社会阶层。

宫廷的这种特殊地位对正在缓慢兴起的启蒙运动产生了明显的影响。首先，推行专制主义的宫廷为了自身的利益常常与维护封建等级制的贵族发生矛盾，这就使它与把反对等级制和反对贵族当做己任的启蒙运动有了共同利益，因而早期启蒙运动的参加者常常把君主和宫廷当做自己的盟友。其次，一直到17世纪末，除普鲁士以外，其他各邦的宫

廷都向市民出身的知识分子敞开大门，他们只要有能力而且也有机会就可以在宫廷供职，这也就是说，市民出身的作者和读者也有可能直接或间接参与宫廷生活，影响宫廷的政策。正是由于这个原因，早期启蒙运动就具有宫廷色彩，它对宫廷的态度是积极的。

到了18世纪，这种情况发生了变化。市民出身的读者急剧增加，随之市民出身的作者队伍迅速壮大。这样，能直接或间接影响宫廷政策的读者和作者在所有读者和作者中所占的比例就越来越小。另外，更主要的，除了普鲁士以外，奥地利以及其他小邦也不再允许贵族以外的人进入宫廷的国家机构，除非他们获得贵族头衔。这种重新贵族化的做法又把市民出身的知识分子排斥在宫廷之外，因为能获得贵族头衔的人毕竟只是凤毛麟角。

宫廷的这种闭锁性导致了它与市民知识分子之间的对抗，它把他们视为异己，他们也把它当做批评对象。这种批判最初仅仅是针对具有宫廷色彩的巴洛克文学，但自从《道德周刊》发行以来，这种批判就不再局限于批评巴洛克文学的浮华风格，而是扩展到批评宫廷中普遍存在的违反自然的矫揉造作和政治上的不道德行为，以及奢侈腐化、挥霍浪费等等。这些批评都击中了宫廷专制主义的特征，但在本质上只是一种道德批判，它虽然揭去了宫廷社会那层闪闪发光的外表，但它并没有触及到专制主义的政治核心。

1740年腓特烈二世即位，他在普鲁士实施所谓的开明专制主义。当时，普鲁士是德国各个小邦国的榜样，因而这种专制主义也由北方的普鲁士逐渐扩展到南方的各邦。

由于启蒙运动崇尚的理性和天赋人权思想的传播，从17世纪末到18世纪，人们对君主和国家政权的理解发生了变化。在17世纪末18世纪初，人们把国家比做人的身体，君主是由上帝恩准的头，各个等级是它的四肢。所以，宫廷专制主义时期，君主的合法性是来自君权神授。也就是说，君主是为实施上帝的意志由上帝委派的代表，他以及他的所作所为都是神圣不可侵犯的，当然也就不受任何力量的监督。因此，普鲁士国王腓特烈·威廉一世(Friedrich Wilhelm I.,1688—1740)在位时曾理直气壮地说："朕乃君主，故应为所欲为。"到18世纪中叶，观念发生了变化，"君主神授"不再时兴，契约论开始被人接受，当然这只是为专制主义的合法性提供新的依据。为了大家在一个政治共同体内都能生活得祥和、幸福，根据当时人们所理解的契约论，每个人都应将自己的权利转让给这个政治共同体的首领，由他代表"公意"维护共同体的安宁和秩序。这也就是说，君主从臣民那里得到转让出来的权利，成了"公意"的代表，这种"君权民授"与原来的"君权神授"并无本质的区别，它们的核心内容都是君主可以为所欲为，不受监督地进行统治。不过，也不是一点差别也没有。既然代表"公意"，那么至少在理论上君主与国家的关系发生了变化，他不再等于国家，而是应为国家服务。因此，腓特烈·威廉一世的继承人腓特烈二世，即腓特烈大帝，就称自己是"国家的第一仆人"。



随着君主的"世俗化"，人们对国家政权机构的理解也与以前不同。根据当时流行的理性主义思想，人们把国家政权机构理解成为一部"机器"，因而就有了"国家机器"(Staatsmaschine)这个说法。这部"国家机器"在开明专制主义时期从内涵与外延两个方面得到加强。从内涵方面看，各种机构都有了自己的确定的职权范围、办事规则和运作方式；从外延方面看，国家机构从宫廷向外延伸，在宫廷以外的地方上也建立起相应的机构。因此，从中央到地方建立起一套完整的上下贯通的官僚机构，是开明专制主义的另一特点。这就意味着，整个社会生活都处在由君主操纵的官僚机构的控制和监督之下。

开明专制主义的出现以及它采取的一些措施和提出的一些主张(如发展经济，进一步打击宗法制的等级制度，倡导共同幸福等等)，符合启蒙运动的追求，或者可以说，开明专制主义本身就是德国启蒙运动在政治上的追求。一位贤明的君主，按章办事的行政机构，人人相爱，共同幸福，这正是启蒙运动的政治思想。因此，随着宫廷专制主义向开明专制主义的转变，启蒙运动也由初期过渡到发展期。批判的矛头仍然是指向宫廷专制主义，开明专制主义不仅没有被提到理性的法庭上加以审判，而且还有一些作家颂扬它。但是，时隔不久，开明专制主义的自身的矛盾暴露出来，因而到了启蒙运动的后期，它就成了批判的对象。

首先，开明专制主义虽然克服了宫廷专制主义的一些缺点，但是最本质的缺点，也就是君主独裁，并没有克服。民众把自己的权利"转让"给君主，并没有得到任何回报，民众仍然处于无权的地位，而君主却因

为得到了“转让”来的权利，可以为所欲为。尽管开明专制主义时期颁布了很多法令，实行所谓“法治”，但所有这些法令都不约束君主，君主的独裁丝毫没有受到限制。正因为如此，反独裁的意识比以往更明显、更坚决。

其次，中央集权的增强，把本来可以自行其是的地方贵族也纳入国家机器的控制和监督之下，这固然是一种进步。但是，发达的官僚机构也比宫廷专制主义更广泛、更全面、更有效地干预、监督和控制了社会生活。不仅贵族被剥夺了政治自由，就是第三等级成员的个人自由也同样被剥夺。而个人自由，按照启蒙运动的理想，是每个人的神圣权利。

因此，反对独裁，争取自由，就成为后期启蒙运动的基本主题。一方面反对理性主义的理性原则，另一方面反对君主的独裁和从属于君主的国家机器的压迫，这种形势就决定后期启蒙运动所扮演的角色。当然，即使启蒙运动的代表人物对“自由”、对“启蒙”的理解也并不完全相同。基本上有两种倾向，一是向前看，二是向后看。在向前看的这些人当中，激进派主张建立一个民主的共和国，自由派则希望建立君主立宪制国家。向后看的那些人，希望回到宗法制的等级社会，恢复过去的自由传统。尽管这些希望和要求相互矛盾，但都是对君主的专制独裁和官僚机构控制了整个社会生活做出的反应，而且是负面的反应。这也就是说，后期启蒙运动与其他时期的启蒙运动一样，与国家政权的性质和形式有密切的关系，不管这种关系是合作还是对抗。

### 三　文学关系

18世纪德国的文学生活发生了重大变化，尤其到了该世纪下半叶变化就更为明显。这一变化涉及到文学生产、文学流通和交往以及文学消费的所有领域，现代意义上的读者（或观众）、作家、出版社、稿酬等概念也是在这个世纪逐步形成的。因此，可以说，德国的文学关系，在18世纪发生了结构性的变化；德国文学，正是在18世纪，完成了近代到现代的过渡。

#### （一）文学市场

18世纪德国文学生活最突出的现象就是文学市场的形成。早在古希腊时代，就有了手稿交易；活字印刷发明之后，在15世纪和16世纪的一些德国城市已经出现了书籍交易；到了17世纪，德意志各邦国之间的书籍贸易网络已初步形成，而且还出现了像莱比锡和法兰克福这样的图书贸易中心。但是，真正现代意义上的文学市场却是在18世纪中叶才正式形成。文学市场的形成，既是文学关系发生结构性变化的结果，同时又是它的推动力。



文学市场出现的前提是书成了商品。文学书籍首先是精神产品，而且长期以来人们也把它当做纯粹的精神产品看待。随着市场经济的发展，精神劳动的产品也融入到商品经济的关系之中，因而也有了商品的属性，受商业活动中使用价值和交换价值规律的支配。文学书籍之所以成为商品，最主要的原因是文学生产者与文学消费者相分离。过去，写作者大多是直接为特定读者写作，读者大多是直接从写作者那里得到读物。现在，写作者是为笼统的读者写作，他的作品首先交给出版商，然后再由出版商推销给读者。这样，出版商就成了作者和读者之间的桥梁，而且是不可逾越的桥梁。随着文学的发展，出版商在文学生活中的作用越来越大，他们不仅通过他们的书籍发行网络把书籍送到一切有阅读要求的读者手中，而且还可以左右文学生产，引导文学消费。

出版商所起的这种作用，与启蒙运动的宗旨是既吻合又矛盾。取消传统的“读书人”与“非读书人”的界限，把更多的群体吸引到读者群中来，是启蒙运动追求的目标之一。现在，由于出版商的努力，读者范围扩大，读者人数增加，这正是启蒙运动作家所希望的。但是，另一方面，出版部门首先是商业机构，它们以赢利为目的。它们接受什么书稿，销售什么书籍，付给多少稿费，主要是依据可能有的销售量来决定，而不是根据作品的真正价值和水平，这就与启蒙运动的宗旨背道而驰。加之，18世纪文学市场刚刚形成，各种规范没有建立，作者从出版商那里得到的报酬十分微薄，因而从18世纪中叶开始，启蒙作家为维护他们的文学理想与自身权利，为反对出版商的控制操纵和无现盘剥进行了激烈的斗争。这一为争取作家自身解放的斗争就成了18世纪下半叶德国文学生活中的一个重要内容。

尽管出版商受到作家们的严厉批评，但他们对德国文学的贡献是不容置疑的。正是他们，在四分五裂的德国，超越领土的、政治的、等级的以及教会的对立和差别，创造了德语文化区的统一的文学市场，从而

为德意志民族文学的建立创造了条件。

（二）读者

文学市场的形成必然伴随书籍贸易的繁荣，而书籍贸易的繁荣又是以读者数量的增加和阅读需要的高涨为前提的。据统计，18世纪出版的书是17世纪出版的书的两倍。在数量增加的同时，书的品种构成也发生了重大变化。1740年、1770年、1800年出书的数目分别为775种、1144种、2569种；其中增长最快的是文艺书籍，1740年为44种，1770年为188种，1800年为881种。报刊是启蒙运动的最重要的媒体，它们的发展更是异乎寻常。1730年到1740年新创办的杂志只有176种，1740年到1765年增加到755种，1766年到1790年达到顶峰，共966种，其中742种为消遣杂志，224种为文学刊物。

书籍以及报刊生产的急剧增长首先归因于阅读习惯的改变。18世纪完成了一次“阅读革命”：一直到18世纪初，典型的阅读习惯是所谓的“精读”(intensives Lesen)，就是在阅读时注重“精度”，精选几部甚至一部书（如《圣经》）反复阅读。从18世纪初开始，出现了一种新的阅读习惯，人们称它为“泛读”，就是注重阅读的“广度”，博览群书是追求的目标。阅读习惯的这种改变，自然会大大增加对书籍的需求。不过，书籍需要的增加，首先还是因为读者范围的扩大和读者数量的增加。

17世纪末，书籍生产和书籍消费的基本情况是：书籍生产者是知识分子，书籍消费者基本上也是知识分子，最多再加上一些王公贵族。18世纪的重大变化，就是在读者的范围内突破了知识分子以及王公贵族这些特定群体，扩展到几乎所有的阶层。如果说，18世纪上半叶，文学市场还主要是由传统的知识阶层的需要所决定，那么从40年代起就不得不考虑受过教育的中产阶级的阅读需要，而到了18世纪末几乎所有的阶层都有人喜欢阅读文学作品。所以，维兰德（Christoph Martin Wieland）1784年在他主编的《文学汇报》(Allgemeine Literaturzeitung)上写道：“对启蒙运动的渴求和对读书的喜爱，不知不觉地扩展到几乎所有等级和阶层，甚至扩展到远没有启蒙意图的、整个世纪都落后于其他地方的地区，不管这样的渴求和喜爱来自何种需要，也不管以什么样的文学养料得到满足。”

总之，18世纪德国文学生活的一大变化，就是读书不再是知识阶层的特权，而是各个阶层的共同需要。与此同时，出现了群众性的阅读热潮，有些人读书成癖，因而有了“读书癖”(Lesewut)这个说法。这种情况大大促进了文学市场的商业化，同时它还影响了文学体裁的传统结构，一种面向大众的满足不同阶层需要的消遣文学(Unterhaltungsliteratur)就是在这种情况下应运而生的。面对这种以消遣为目的、以市场需要为导向的文学，坚持传统文学观念的启蒙运动作家感到十分忧虑，担心文学不再成为文学。一场维护“高雅文学”和反对“粗俗文学”的斗争就由此展开。

（三）作家

书籍市场的扩展，新的读者阶层的出现和阅读习惯的改变，必然会改变作家的境遇，虽然正是他们通过自己的创作，不管是有意还是无意，为18世纪文学生活的结构性变化创造了原则性的前提。

就作家而言，在18世纪完成了一次巨大转变，那就是从有生活保障的非职业作家向把文学创作当做职业的自由作家的转变。从维泽(Christian Weise)开始，所有早期启蒙运动作家都是所谓的“业余”作家，除了少数宫廷作家以外，他们也与宫廷在经济上没有多少关系。这种情况是德国的特殊环境造成的。英国文学和法国文学的发展与宫廷以及贵族的资助和支持是分不开的，而德国的宫廷和贵族对文学不感兴趣，他们更喜欢音乐和绘画，他们愿意为音乐和绘画提供资助，但不愿为文学花钱，不仅如此，他们还十分鄙视文学创作，把从事文学创作的人视为“下等人”。谁要是从事过文学创作，谁就很难在宫廷的各种机构中谋取到一个职位。比如，毕尔格(Gottfried August Bürger)1782年想谋取官职，但终因他在文学界享有的声望而没有被录用。只是到了18世纪下半叶，才有些小的宫廷，如魏玛宫廷，关注德国文学以及它的代表人物。另外18世纪的德国也没有财力雄厚的资产阶级可以取代宫廷资助文学活动。这样，立志为传播启蒙运动理想和为创立德意志民族文学而奋斗的作家在经济上只能依靠自己的力量。这就是为什么早期启蒙运动作家不是出身于富裕家庭的城市贵族，比如哈格多恩(Friedrich von Hagedorn)、布罗克斯(Barthold Heinrich Brockes)等，就是收入丰厚的官员，如莱比锡的税务官拉伯纳(Gottfried Wilhelm Rabener)等，或者是大学教授，如高特舍德（Johann Christoph Gottsched）、盖勒特

(Christian Fürchtegott Gellert)等。他们的共同点是拥有私人财产或有固定收入,经济上丝毫用不着依赖别人或仰仗文学创作带来的经济收入。正因为他们在经济上是独立的,因而就自然而然地接受了自从16世纪以来在德国学术界形成的传统:写作是一件高尚的纯洁的精神活动,绝不能把它当做谋生手段,任何把它与经济利益相联系的企图都是对这一活动的玷污。

所以,早期启蒙运动作家就不把文学创作看做一种"职业",坚持他们作为作家的"业余性",他们从事文学创作完全是为了崇高的目的。在这过程中他们形成一种坚定的信念:文学创作是作家自己的事,他不应该依靠任何外来的力量,同时也不应该受任何外来力量的影响。这就导致了这样一种结果:按照启蒙运动的目标,文学必须面向大众;可是,另一方面,按照早期启蒙运动作家的自我认识,文学创作又不能考虑市场的需要,也就是读者的需要。早期启蒙运动作家通过他们的作品造就和培育了范围广大的读者群,激发起广大群众的阅读兴趣,从而为文学市场的建立创造了条件,但他们又自觉地远离文学市场,读者应当按照他们的设想接受教育和启蒙,而不是他们按照读者的需要从事创作,迁就读者的趣味。

18世纪中期,以莱辛(Gotthold Ephraim Lessing)、维兰德、克洛卜施托克(Friedrich Gottlieb Klopstock)为代表人物的新一代启蒙作家登上文坛,他们与以高特舍德为代表的老一代启蒙作家的不同之处,就在于他们自觉地要求成为"自由作家"(der freie Schriftsteller)。这里的"自由"包含两层意思:一是人格自由,思想自由,创作自由;二是摆脱其他一切工作,专心致志从事创作,而且还靠文学创作换取经济收入,做到经济上完全独立,自食其力。他们的这种要求,首先是启蒙思想的必然结果。如果不是启蒙运动提倡自决权,如果不是启蒙运动主张人的思想应当保持自由,不应受教会以及世俗力量的操纵、控制和干预,他们就不可能提出创作自由的要求。如果不是坚信只有通过教育,通过启蒙才能真正懂得使用自己与生俱有的理性,从而成为真正的人,他们就不会感到他们作为启蒙作家对他人进行教育、进行启蒙是多么崇高和神圣。如果没有对人类共同体的渴求,没有对人类共同幸福的追求,他们就不可能有高昂的创作热情。如果没有自然权利的学说,他们就不可能认识





到精神产品以及它创造的经济价值归精神产品的创造者所有也是一种不可转让的权利。由此可见,正是启蒙运动的思想使保障个人自由与维护个人利益具有了合理性,并把它与建立人类共同体的神圣使命结合起来。所以说,要求成为自由作家,是启蒙运动的思想在文学领域的具体体现,是实践启蒙运动的一部分。

以莱辛为代表的新一代启蒙作家提出自由作家的要求,是文学关系进一步发展变化的必然结果。他们这些作家已经认识到,文学作品虽然是精神产品,但同时也具有巨大的经济潜能;它除了能满足精神需要以外,还能带来可观的经济利益,而这样的经济利益理应归它的创作者所有。这样,就出现了这样一种可能:作家们既用不着乞求宫廷的资助,也用不着仰仗从事另外一种职业所得的报酬,仅仅依靠自己的文学劳动换取的报酬就可维持生活。这一点对于这一代作家更具有特殊意义,因为他们大多出身于有教养的但家境并不富裕的中产阶级,他们既没有可观的私人财产,也没有丰厚的固定收入,因而经济独立就成为保障他们人格独立和创作自由的前提。因此,按照倾向,他们应该成为职业作家,而且事实上他们也努力使文学劳动成为一种被社会认可的职业,不再坚持早期启蒙作家所标榜的"业余性"。

但是,他们只是按照倾向是职业作家。他们只想像一个职业作家那样得到自己应得的经济利益,而他们自己并不愿意被人看做是职业作家,他们更不自称是职业作家,甚至竭力表明自己并不是职业作家。这是因为,随着文学市场的发展,已经有了一批名副其实的职业作家,但他们的职业并没有得到社会的承认,他们本人也处处受到歧视。当时德国的社会还是一个等级社会,一个人受人尊敬,主要不是靠他的实际成就,而是靠他的等级、门第、官职、头衔、职别。更何况,这些"职业作家"的实际成就即文学创作,或由于自身水平不高,或由于偏见,也难以被社会承认。他们既然是"职业作家",就是以文学创作为生,他们的文学创作就必然是以市场为导向,以挣钱为目的。市场需要什么,就写什么;读者喜欢什么,就创作什么。这样的创作原则与传统的文学观显然是背道而驰的,这样创作出来的文学被看做是低级的、粗俗的,而创作这样文学的作家在当时被贬称为"赶时髦作家"(Modeschriftsteller)或"文学临时工"(Literarische Tagelöhner)。

面对这种情况，以莱辛为代表的新一代启蒙作家当然不能把自己与这样的职业作家混为一谈，他们坚持早期启蒙作家所奉行的以理想主义为基础的独立理想，而不愿顺乎潮流现实主义地让自己的创作面对市场，面对读者。他们严格区分"高雅文学"与"粗俗文学"，抵制迎合读者趣味的"消遣文学"。这样他们就落入了自相矛盾的境地：一方面把文学创作看得那么高尚纯洁，另一方面又想靠文学创作换来的经济利益保证自己在精神生活和物质生活中的绝对独立。这两者，至少在当时是很难兼得的，因而他们中几乎没有一位著名作家，哪怕是部分地实现了他们的理想。莱辛在莱比锡和柏林勉强当了几年"自由作家"以后，最后还是不得不给普鲁士将军陶恩钦(B.F.von Tauentzien)当了秘书，后来又当了沃尔芬比特尔(Wolfenbüttel)的图书馆馆员。克洛卜施托克是靠着君主的援助维持自己的文学生涯，维兰德则靠当家庭教师、大学教师等职务所挣得的薪金维持生活。总之，他们这一代启蒙作家中几乎没有一个人仅靠自己的文学创作就能维持生活，自由作家对他们来说始终是一种理想。

到了18世纪下半叶，特别是18世纪最后二三十年，越来越多的作家不再死板地坚持创作不能受读者左右和受文学市场控制的独立理想，不再把独立理想与读者兴趣和市场需要绝对地对立起来，而是寻找两者之间的契合点。同时，作家作为一种职业也逐渐被社会承认，作家个人也越来越受到社会的尊重。不过，由于文学市场和文学作品商业化带来的负面影响越来越明显，由早期启蒙作家坚持的，又经莱辛、歌德、席勒的美学以及唯心主义哲学进一步培植的以作家独立为基础的自由观，以文学艺术至高无上为基础的文学观和艺术观，在德国还有很大影响，而且形成了一种传统，到了19世纪就逐步演化成为"为艺术而艺术"的主张。

## 四　思想基础

启蒙运动是一场全欧的思想运动，它涉及的领域不仅仅是文学，此外还有哲学、宗教等等。启蒙时期的哲学和宗教思想，不仅它们本身是启蒙运动的组成部分，而且对启蒙时期的文学有重大影响。现在把对德国启蒙运动文学产生过重大影响的几种思想分述如下：





### (一) 理性主义(Rationalismus)

有人说，启蒙运动是理性主义运动，这当然是片面的；但是，启蒙运动与理性主义有极为密切的关系却是事实。

现代理性主义的创始人是法国哲学家和数学家笛卡儿(René Descartes，1596—1650)，他的哲学要回答的核心问题是：什么是真正的真理？如何才能获得真正的真理？笛卡儿崇尚理性，相信理性的权威，把理性当做公正的检查员，一切都应经过理性的检验、衡量和校正。只要是经得起理性考验的，而且在理性看来是清楚明白的就是真理。反过来说，只要是真理就经得起理性的任何检验，就一定是清楚明白的，就一定能用清澈透明的、符合理性的、"数学式"的概念表达出来。

笛卡儿不仅把理性当做真理的标准，而且他还认为，只有采取符合理性的方法才能获得真理。在他看来，数学是最符合理性的科学，因此必须把研究数学的方法也运用到研究哲学问题上来，把哲学变成一门包罗万象的数学，变成这样一种科学，其中的一切都是最严格地由最简单的基本概念演绎出来的。严格的逻辑分析和逻辑推论是获得真理的可靠方法。

要想认识真理，不仅要有可靠的方法，而且还要有正确的态度，那就是绝不盲从，怀疑一切。笛卡儿哲学就是在批判经院哲学的斗争中发展起来的。经院哲学以《圣经》的论断、神学的教条为前提，用三段论法进行推理，得出符合教会利益的结论。这种方法的基础是信仰，是盲从。笛卡儿认为，盲从是认识真理的最大障碍，要认识真理就不能与任何信仰相联系，对一切表示怀疑是认识真理的前提。笛卡儿指出，我们已有的观念和论断是极不可靠的。这是因为，有的观念和论断来自感官，而感官会欺骗我们；有的观念和论断是我们任意制造出来的，这属于虚妄；有的观念和论断虽然来自推论，但我们在推论时也可能犯错误，既然我们处在这种真假难辨的状态，我们就很难认识真理。因此，要认识真理，就必须首先要对一切表示怀疑，"不仅对在课堂上，书本里以及与他人交往中学到的东西我必须表示怀疑，就是对这样的问题——我周围的世界是否真的存在，它是不是仅仅是一种幻觉，或者它的存在状态是否真的就像我感到的那样——也应表示怀疑"。

笛卡儿所主张的"怀疑"，与否定一切知识的不可知论，与不相信有

客观真理存在的怀疑论毫不相干,它不是单纯的否定,而是通向肯定的必要过程;它不是目的而是手段,是达到求真目的的可靠手段。因此,这种"笛卡儿式的怀疑"是方法论的怀疑,它的前提是客观真理确实存在,但却被错误观念和判断的迷雾所掩盖。不揭去迷雾,见不到真理;不对迷雾表示怀疑,就不会去揭迷雾。因此,怀疑是一种积极的理性活动,是破旧立新的前提,是社会转型时期必须具有的一种积极进取的精神。因此,这种笛卡儿式的怀疑就成为启蒙精神的重要内容,同时也是启蒙运动能取得丰硕成果的原因之一。

不过,笛卡儿又指出,尽管我对一切都表示怀疑,但有一件事是无可怀疑的,那就是"我怀疑"。而且正因为我对一切都表示怀疑,我才确信"我怀疑",同时我的怀疑越强烈,我就对"我怀疑"更确信无疑。笛卡儿还进一步解释说,"我怀疑"也就是"我思想"。由此他就得出他的著名论段:cogito ergo sum(我思故我在)。这就是说,怀疑,就是思想、思考;而思想的主体是"我"。"我"的本质就是怀疑、思想、思考。一个人只有怀疑、思想、思考时,才能表明他作为人的存在;反之,如果一个人对什么都不怀疑,对一切都盲目接受;如果一个人对什么都不用自己的脑子去思考,而是人云亦云,亦步亦趋,那他就失去做人的价值。正是由于这种思想的指导,启蒙运动的代表人物是一些勤于思考、善于动脑的思想家。他们都思想解放,敢于怀疑。因此,批判就成了启蒙运动的主要精神。

如果说,理性是获得真理的根本保证,那么自由意志就是一切错误的根源。笛卡儿明确指出,自由意志使得人在肯定这个观念的时候又摒弃那个观念。"一切错误都是由自由意志的这种活动造成的,而不是由于这些观念本身"。另外,笛卡儿虽然不排斥感性认识、情感、经验等等,但认为所有这些都是不可靠的,必须接受理性的监督、控制和检验。他这种把理性与感性对立起来、并且是独尊理性的主张对启蒙运动的文学产生了很大影响,而且往往是不利的影响。我们将会看到,在启蒙运动的文学中,尤其是早期启蒙运动的文学中,抽象的推理压倒了生动的叙述,空洞的说教压倒了情感的抒发。各种各样的繁琐的理性规则被看做是必须遵守的金科玉律,它们大大束缚了作家的自由创作。因此,到了启蒙运动后期很多作家试图突破理性的框框,争取更深一层的思想





自由和创作自由。

(二)莱布尼茨的单子论、"前定和谐"和神正论

与法国理性主义同时发展起来的另一种哲学思潮是英国的经验主义(Empirismus),它的代表人物是洛克(John Locke,1633—1704)。洛克认为,知识的来源和基础,不是像理性主义所认为的那样,是什么"天赋观念",而是经验。经验有两种,一种是外物作用于感官产生的感觉,一种是内心的反省。人刚生下来的时候,他的意识是空的,像一张白纸一样;以后经验才把它逐渐填满,给它留下印记。因此,思维和情感都是被动感觉的形式。由此洛克得出结论,认识永远依赖于经验,它必然是有限的。另外,经验总是个人的,每个人的经验都各不相同。这样,洛克就把个体以及个体的有限认识这两个范畴引人哲学,他明确反对理性主义所要求的总体和一般。

理性主义和经验主义是对立的两大哲学流派,德国哲学家莱布尼茨(Gottfried Wilhelm von Leibniz,1646—1716)试图吸收这两派的长处,克服这两派的短处,在此基础上建立起自己的哲学体系,也就是他自己的理性主义。他的哲学体系有三个主要内容,就是单子论(Monadenlehre)、"前定和谐"(die prästabilierte Harmonie)和神正论(Theodizee)。

单子论:莱布尼茨认为,单子是组成世界的最小单位和最小实体,它的特点是:一、单子是点。这就是说,一切存在物的最后本原是点状的实体,点状的单子没有广延,不可分割,也没有"部分",是真正的、纯粹的实体。二、单子是力,是力的中心。按照莱布尼茨的观点,一个物体是动是静,这取决于观察者的角度;但不管是动是静,都是力作用的结果,没有力就既没有动也没有静。因此,一个物体实际上只是一个由各个点状的力的中心组成的集合体。三、单子是灵魂。这些点状的本原实体像灵魂一样也有知觉和思维,当然程度不同。最低级的单子仿佛处在睡梦状态,只有朦胧的、无意识的"微知觉";更高一点的单子,如人的灵魂,就有了意识;而最高的单子即神就有了无限的意识,成为全知、全能、全善。四、单子是个体。所有的单子各不相同,它们组成一个没有任何空隙的、连续的序列,从最高的神一直到最简单的单子。每个单子在这个序列中都有自己固定的、不可改变的、不可替代的、不可移动的位置,每个

单子都以自己特有的方式反映宇宙,就其可能,每个单子潜在地都是整个宇宙的一面镜子。单子所以是个体,还因为它对外是封闭的,它"没有窗户"。

"前定和谐":既然单子都是独立的,它们彼此无法沟通,那么为什么由它们组成的世界却是一个和谐的整体呢?莱布尼茨认为,这个问题不能到单子本身之中找答案,而只能由产生单子的原始根源,也就是从神性来解释。这里他借用了著名的"钟表比喻"来说明这个问题。两只表所表示的时间完全一致,分秒不差。为什么会这样一致呢?只能有三种可能的情况是造成这样一致的原因:一、有一种机械装置把两只表连接起来。其中每一个的运动都依赖于另一个,从而达到运动一致。二、有一个机械师进行监督,随时对两者进行调节,使它们总是保持一致。三、两只表在造的时候就由于技艺高超达到了高度精确,因而彼此之间不会出现任何偏差。把这一比喻运用到单子上面,莱布尼茨认为,前两种可能都不适用,只有第三种可能行得通。这也就是说上帝在造每一个单子的时候就预先已经确定了它的本质,使它在以后的活动中自然而然地就与其他单子的活动能保持一致。这就是所谓的"前定和谐"。从这一观点出发,莱布尼茨还得出另一个重要结论:我们这个世界是上帝所创造的一切可能世界中最好的世界。

神正论:我们这个世界是最好的世界,这种乐观主义显然与基督教把我们这个世界看成罪恶世界的观点是相矛盾的,而莱布尼茨作为一个虔诚的基督徒又无法回避这个矛盾。莱布尼茨以他自己的方式解决了这一矛盾。这就是他的"神正论"。为了解答这道难题,莱布尼茨回答了两个问题。一个问题是:我们这个世界是最好的吗?回答是肯定的,这是由上帝的本质决定。上帝创造的这个世界如果不是最好的,那就还有更好的。既然有更好的而上帝又没有造出来,其中的原因不是因为上帝不知道有个更好的世界——这与上帝的全知相矛盾,就是因为上帝没有本事把它造出来——这与上帝的全能相矛盾,或者因为上帝不愿把它造出来——这与上帝的全善相矛盾。总之,如果真的有更好的世界,上帝一定会把它造出来;没有造出来,就说明根本没有比现在已经造出来的这个世界更好的世界,我们这个世界就是最好的世界。第二个问题,既然我们这个世界是最好的,为什么还有那么多的苦难和罪恶呢?





莱布尼兹说,这是因为我们这个世界是造出来的。造物主上帝是全知、全能、全善的,他造出来的世界以及包括人在内的一切都不可能是全知、全能、全善的(如果是的话,那就成了上帝,那就等于上帝造上帝),都是不完善的、有缺陷的,世界的一切弊端都由此而来,不过,只要遵循理性,这些弊端是可以克服的。

从上面的介绍可以看出,在莱布尼茨的哲学体系中占主导地位的思想归纳起来有这么几点:一、世界完全符合理性;二、世界中的各个个体都是独立的;三、所有的事物都是和谐的;四、世界在质和量的方面都是无限的;五、自然可以用机械论加以解释。在这些思想中,对18世纪人们的思想和生活产生影响最大的是这么一点:莱布尼茨承认上帝创造了这个世界,同时又否认上帝有干预已经造成的世界日后发展的必要,因为上帝在造这个世界的时候就已经把一切安排妥当,保证它以后的发展必定是和谐的,符合理性的。这也就是说,只要按照理性行动,就是实现上帝的意志,就是正确的行动,就必定能取得成功和幸福。由此就得出结论,尽管目前世界上还充满苦难和罪恶,但借助理性的帮助一定能在地球上实现天堂的理想。这种乐观主义在18世纪相当普遍,人们对理性抱有极大的希望,对未来充满信心。

(三) 自然权利或自然法(Naturrecht)[1]

自然权利或自然法作为一种学说对启蒙运动产生过很大影响,他的基本内容是认为人拥有天赋的或神赐的权利或法,这样的权利或法是自然就有的,而不是人为的。近代自然权利或自然法的创始人是荷兰学者荷洛修斯(Hugo Grotius,1583—1645)。他认为,除了上帝的意志以外,还有一种自然权利或自然法,它是由上帝所希望的人的天性必然产生的,而人的天性包括理性和合群性。霍布斯(Thomas Hobbes,1588—1679)根据他的理论对自然权利成自然法做了解释。最初处在自然状态的人,自私自利,相互仇视,人像狼一样。采取一切手段去占有一切,是每个人都具有的天赋的自然权利。为了实现这种权利,人与人之间斗争

① 德文的das Naturrecht来自拉丁文的jus naturle,不论是拉丁文的jus,还是德文的das Recht均有相当于中文的"权利"与"法"两个意思。因此,在中文的文献中,das Naturrecht这个概念有时候译成"自然权利",有时候也译成"自然法"。

不息，总是处于"一切人反对一切人的战争状态"。不过，正是因为如此，也就产生了摆脱战争状态、追求和平的意念。在这种情况下，理性教导说，人必须放弃力图占有一切的自然权利，承认别人也具有与自己一样多的自由。为了做到利益共享，人们就得订立契约，每个人都必须把自己的自然权利转让出去，转让给一个人或由一些人组成的议会，也就是"国家"。"国家"拥有了最高的权力，它有权强迫每个人遵守它制定的法令。霍布斯的这种理论，显然为君主专制制度提供了理论根据。

自然权利或自然法学说在德国的开山祖师是普芬道夫(Samuel Freiherr von Pufendorf,1632—1694)，他综合了荷洛修斯和霍布斯的观点，把自然权利或自然法的学说系统化。像霍布斯一样，他承认人的本性是自私的，但同时他又像荷洛修斯一样，认为人具有合群性，也就是说，人能够而且必须与他人友好相处，合群性是对爱己的自私心理的限制和校正。另外，普芬道夫还从自然权利或自然法的观点出发，主张人应当自信，每个人都必须而且能够自己决定一切，不应被权威的偏见吓倒。

如果说，上述几位思想家仅仅对德国启蒙运动产生了影响，那么下面一位思想家就可算做德国启蒙运动的祖师，他就是托马修斯(Christian Thomasius, 1655—1728)。他是在德国第一个用德语讲课的大学教授，他是在德国第一个以德语为媒介编辑出版学术刊物的主编。这两件事在17世纪末的德国非同小可，它标志着一个新时代的开始，人们把托马修斯首次用德语在大学授课的年份，即1687年定为德国启蒙运动开始的一年。

在当时的德国，一切学术活动(包括讲课、撰写学术论著等等)都是采用拉丁文，德语根本不登大雅之堂。这就说明，当时的学术活动纯属学者圈子内的事，与圈子以外的大众毫不相干。托马修斯要打破这个局面，认为每个人的理性都应得到启蒙；每个人都应能运用知性；每个人都应掌握知识；每个人都应认识真理。只有每个人的思想境界都提高了，社会才能安宁，生活才能幸福。这也就是说，他的着眼点不再是学者以及他们从事的学术，而是广大民众以及他们的思想水平。他的理论主张就是建立在这样的基础上的，或者说，是为这一目的服务的。

托马修斯也是自然权利或自然法学说的代表人物，他继承了荷洛



修斯、霍布斯和普芬道夫的传统，发展了他们的学说。像他的前辈一样，他也是从人类学的角度看待人以及与人有关的一切。他认为，人的本质就是对他人的爱。这是一种来自理性的爱，是一种普遍的爱。当然，与这种"理性的爱"相对的也有"非理性的爱"，他表现为爱色、爱虚荣、爱财等等。人必须克服"非理性的爱"，张扬"理性的爱"。

他像他的前辈一样，他特别强调人的合群性，而且他还进一步把合群性与理性结合起来，认为理性的就是合群的，合群的就是理性的。人的这种理性—合群的天性还包括了"普遍的平等"，而且这种"普遍的平等"不会因为等级、年龄或民族的差别而被取消。"普遍的平等"与"普遍的爱"互为因果，没有"普遍的平等"就不会有"普遍的爱"；反过来，正是"普遍的爱"把所有人都连接起来，"以致他们彼此间能平等相待，每个人都向别人——不管他是谁——献出自己在同样情况下也会从别人那里得到的东西"。

另外，托马修斯还用这种"普遍的爱"的理论说明私有制的出现以及国家政权这种强制统治机构的产生。他认为，起初世界上只有公有财产，但因为"爱的纽带"断裂了，就产生了私有财产。如果没有私有财产，也就不会有贫富和等级区别。他还认为，任何国家政权的统治都是一种强制，都是对公民自由的剥夺，因为它也是由于人的天性的堕落，缺少了理性的爱而产生的。假使所有的人都互爱，就用不着强制，当然也就用不着专门监督、管理别人的政府和其他统治机构。托马修斯也看到，私有财产和国家政权既然已经存在，就无法取消，因而只能把"爱注入人们中间"，以便逐步改善现状。

托马修斯的这些看法显然是乌托邦，是美好的理想，连他自己也发现实际情况与他的设想正好相反，因而一度陷入危机。不过，正因为他有这样乌托邦式的理想，他才被人称为德国的"启蒙运动之父"。他的基本思想就是自由、平等、博爱，他的学术活动的目的是为大众提供一种可以实用的哲学和伦理学，使他们从外在方面摆脱神学教条的束缚，从内在方面摆脱对权威的盲目崇拜，从而树立起自信，相信自己有能力管理自己，做出判断。所以，托马修斯虽然从未使用过"启蒙"这个词，但他的思想和活动却为德国启蒙运动开了先河。

（四）启蒙哲学家沃尔夫

严格地说，德国启蒙哲学家并不是莱布尼茨，而是沃尔夫（Christian Freiherr von Wolff, 1679—1754）。沃尔夫自觉地把“启蒙”当做自己活动的目的，他自称自己是“真正的启蒙者”，他把一幅画着光芒四射的太阳冲破密布阴云的画选做自己著作的封面。

我们已经知道，托马修斯是德国启蒙运动之父。但托马修斯开创的事业，到了沃尔夫那里才真正完成。如果说，托马修斯把他的着眼点从搞纯学术的学者转向急待启蒙的大众在当时是个了不起的举措，那么这一举措经过沃尔夫变成了事实。像托马修斯一样，沃尔夫也是自觉地用德语写学术著作，不过他这样做目的更明确，成就更显著。沃尔夫明确表示，他用德语写作就是为了“使那些没有上过大学，不懂拉丁文的人”也能读他的作品；是他创立了德语的哲学语汇，日后德国哲学家使用的语汇很多是他首先使用的。托马修斯曾竭力把学者哲学变成大众哲学，但这更多是一种意愿而不是事实。真正把这种愿望变成事实的是沃尔夫，他把哲学真正普及到哲学家以外的人群当中，成为德国有史以来影响最大的哲学家。18世纪上半叶，德国大学的哲学教授几乎全是他的学生，所有启蒙文学作家都不同程度地受到他的思想影响，甚至德国人的某些思想习惯也与沃尔夫不无关系。因此，黑格尔说，尤其是沃尔夫可以称为“德国人的导师”，这绝不是夸大其词。

由此可见，沃尔夫的历史功绩主要来自他对德国人的精神修养做出的贡献；至于在哲学方面，他并没有多少原创的见解。不过，他把莱布尼茨的哲学思想系统化和普及化，使莱布尼茨学说成为一种包罗万象的百科全书式的系统哲学，这已经是了不起的成就。莱布尼茨一生从事学术研究以及与学术研究有关的事情，但他既没有在大学任教，也没有写过一部大作阐述他的观点，他生前发表的惟一的一部长篇著作《神正论》（Theodizee，1710）还是一部通俗作品，他的哲学观点都是散见于短篇论文和大量的书信中。这样，莱布尼茨虽然有大量闪耀真理光辉的哲学观点，而且这些观点内在地构成一个整体，但莱布尼茨本人并没有把这些哲学观点系统地介绍给读者，也没有把这个整体具体地呈现给读者，是沃尔夫完成了这一任务，是沃尔夫把莱布尼茨哲学变成一种真正的系统哲学，从而使它发扬光大。



沃尔夫的哲学思想主要是发挥莱布尼茨的观点，其中最主要的有如下几点：一、他不认为哲学是为其他科学，特别是为神学服务的女佣，他把哲学看做一切科学的核心和灵魂，任何科学，包括神学，都应受它的指导。这样，哲学就取代神的启示而高居一切科学之上，而且认为神的启示也是人的一种认识，因而也得受哲学支配。一旦神的启示要求把它看做人类思想以外的认识，进而试图取代哲学，那就应受到批判。二、沃尔夫坚信理性的力量，把理性提到至高无上的地步，把它看做支配一切的原则，是一切思想和行为的共同基础。不论是按他的分类属于理论科学的本体论、宇宙论、心理学和神学，还是属于实用科学的伦理学、政治学、经济学，都是以理性为基础，现实生活的一切领域都得服从理性的规律。沃尔夫还进而指出，个人的一切苦难和不幸，社会的一切弊端和罪恶，都是由于非理性造成的。理性与非理性是善与恶的最后分界，只要坚持理性排除非理性就能实现人人平等，共同幸福。市民阶级通过沃尔夫的理性主义看到了希望，他们要求消除一切等级、消除一切不平等，最后消除一切统治的理想看来有了实现的可能。因此，正是沃尔夫的这种理性至上的思想滋养了德国启蒙运动要求普通平等的乌托邦和相信未来的乐观主义。另外，既然理性至高无上，因而一切差别包括民族差别在理性面前都显得无足轻重；既然理性是人类共同追求的目标，因而在理性的旗帜下全人类就结成一个整体，由此就产生了“世界公民”这个德国启蒙运动特有的思想。三、按照沃尔夫的观点，道德是建立在正确认识善与恶的基础之上的，而判断善与恶只能通过理性，因而理性是道德的基础。人只要遵守道德准则，也就是按照理性行动，就能获得福祉。福祉是遵守道德的必然结果，它本身不是追求的目标。沃尔夫还认为，理性的行为就是善的行为，善的行为能使我们以及我们的状态更完善，而完善的就是美的。这样，他就把道德与审美结合起来，它们的共同基础是理性。四、沃尔夫要求任何论断都必须有充分的理由，任何推理都必须严格符合逻辑，认为只有严格按照逻辑推论出来的真理才是真正的真理。他把哲学方法几乎等同于数学方法，把理性主义的方法推向极致。德国著名文学史家黑特纳（Hermann Hettner，1821—1882）这样评论沃尔夫，他“非常平庸，有时甚至十分可笑，连那些最简单不过的、像太阳一样清楚的事情也要不厌其烦地一再用他那数学式的证明

方法反复论证"。他的这种方法对德国人的思维方式产生了深远的影响,它固然规范和强化了人们的逻辑思维,但同时也遏制和削弱了人们的想像力。因此,德国启蒙运动的文学作品不乏精辟的议论,但缺少生动的描述。

沃尔夫还根据他的理性主义提出了法治国家的构想。他认为,贵族的统治特权和君主的专制统治应当建立在根据自然权利(或自然法)而制定的契约的基础上,统治者与被统治者应相互保证并承担义务,为促进共同幸福而努力。沃尔夫这种开明专制主义的思想给当时还没有即位的腓特烈二世留下深刻的印象,但却为在位的腓特烈·威廉一世所不容。这位普鲁士国王听了神学家们的谗言,于1723年解除了沃尔夫在哈雷大学的教授职务,并勒令离开普鲁士。可是1740年腓特烈二世即他的儿子一即位,就马上把沃尔夫召回普鲁士,恢复他在哈雷大学的教授职位。



(五) 虔诚主义,重情主义

崇尚理性是启蒙运动贯穿始终的原则,但那种绝对排斥自然和情感的理性主义却只是在一段时间内占据绝对统治地位,到了18世纪中叶,崇尚自然,注重情感,就逐渐成了主流。这一潮流的兴起除了其内在的必然性以外,首先是受了英国唯感论(Sensualismus)的影响,卢梭思想将这一潮流推向高潮,虔诚主义(Pietismus)在中间起了推波助澜的作用。虔诚主义是17世纪末在德国兴起的一种宗教运动,他自称是新的宗教改革运动,要对经过宗教改革而形成的路德宗进行改革,信奉这种主义的人认为,路德宗固守已经僵化的正统的教条主义和繁琐的官僚作风,因而非改革不行。这些主张改革的人就形成了虔诚派,成为路德宗教会中的一派。

虔诚主义把个人信仰放在中心地位,主张对上帝的信仰应融入内心深处,做到上帝在我心中。一个真正信仰上帝的人必定是从内心深处对上帝虔诚的人,因此倾听自己的心声,发掘自己灵魂深处的信仰感觉,就等于聆听上帝的启示,感受对上帝的虔诚;按照自己的感觉和情感行动就等于服从上帝的意志。虔诚主义这种强调个人情感的特征,致使信奉这种主义的人不再愿意在教堂和大家一起做礼拜,而是信仰相同的人组成规模不等的团契分散做礼拜。这些信仰相同的人都是至交好友,他们在一起能强烈感到共同信仰的感情,而且彼此间可以自由地倾吐自己的感情,建立起真正的友谊。因此,虔诚主义在18世纪掀起了对心灵、对友谊的崇拜,虔诚派的信徒们认为只有在信仰相同因而情感相同的朋友的交往中才能显示出自己的价值。

虔诚派的创始人是施彭内尔(Philipp Jakob Spener,1635—1705),他最早组织家庭聚会,自称"虔诚团契",虔诚派由此而得名。他写了许多文章,主张对新教进行改革,认为宗教的要点不在于死板地恪守教条,而在于在生活中表现出"内心虔诚"。布道的重点,不应放在教义上,而应放在道德上。虔诚派的另一个代表人物是佛兰克(August Hermann Francke,1663—1727),他是施彭内尔的学生。他认为,信仰是一种使命,只有把它变成行动才是真正的虔诚。从佛兰克开始,虔诚派也成为一种教育运动。他的出发点当然是"人性恶"。教育就是向儿童灌输有用的知识,帮助他们改掉与生俱有的"粗野自由"、"变化无常"的习性,使他们变得"谦卑",以便接受上帝的恩惠。



虔诚主义所要求的"内心虔诚",实际是要求把信仰化为行动,在日常的义务中表现自己的信仰。这样,就创造出一种新的劳动热忱,它的特点是勤奋、负责、服从和守纪律。这实际上也是从18世纪以来逐渐发展起来的市民美德,基督教的信仰与市民精神在这里融为一体了。由于虔诚主义强调情感,它与我们前面已经提到的启蒙运动总的发展趋势是一致的,这也是到了18世纪中叶它能发展到狂热程度的原因。从18世纪中叶开始,虔诚主义越来越明显地与当时正在兴起的重情主义(Empfindsamkeit)相融合。在德国,重情主义与虔诚主义一脉相承,可以说,重情主义是世俗化以后的虔诚主义。它反对把理智放在首位,强调直觉、情感。重情派的作家也试图对他们的读者进行道德教育,他们的办法是详细描述书中主人公的感情生活。好的情感会带来幸福,虚假的激情招致不幸。判断善与恶,对与错,不能依靠理智,而要依靠切身体会。重情主义不是对启蒙运动的否定,而是启蒙运动自身的必然发展。正是启蒙运动、虔诚主义和重情主义的共同作用造成了德国特色的"内向性"(Innerlichkeit),注重个人的"内在教化"、"内心修养"。这种退回"自我"的倾向,实际上是由于对政治现实无能为力而产生的对政治冷漠的一种补偿。

五 启蒙运动的涵盖面

德国的启蒙运动文学是德国文学中的一个极其重要的发展阶段，但它的涵盖范围以及与此相关的起始时间和终结时间都有不同的说法。一直到20世纪50年代，在德国文学史的论著中，所谓"启蒙运动文学"就是指第一阶段以高特舍德为代表的和第二阶段以莱辛为代表的那种文学，时间大约是从1725年到1770年，而与此同时出现的或随后出现的罗珂珂(Rokoko)、重情派以及狂飙突进(Sturm und Drang)等则被认为是启蒙运动以外的，甚至是"反启蒙运动"的文学倾向或文学潮流。从20世纪60年代开始，人们逐渐抛弃了这种狭隘的启蒙运动的概念，不再坚持启蒙文学和反启蒙文学这种黑白分明的划线方法，而是把启蒙运动理解为贯穿几乎整个18世纪的文学运动，它涵盖了不同的文学潮流和文学倾向，并有不同的发展阶段。



德国启蒙运动文学的涵盖范围所以有不同的说法，涉及到这么一些问题：理性是启蒙运动追求的最终目标吗？理性是衡量启蒙运动的惟一标准，因而理性就等于启蒙，非理性就等于反启蒙吗？理性与情感是绝对对立的，因而重理性就等于启蒙，重情就是反启蒙吗？20世纪60年代以前的德国文学史的论著对上述问题的回答基本上是肯定的，而从60年代开始对它们的回答基本上是否定的。

无疑，理性是启蒙运动的中心范畴。理性这个范畴在整个18世纪都包含着这样一种设想：一切都应该是井然有序的，符合逻辑的，有规律可循的；一切都应该是相互联系的，彼此制约的，不可割裂的；一切都应该是有目的的，而且是符合目的的，因为一切都有最终目的。这显然是一种乌托邦，但这种乌托邦是来自对一种理想世界的向往。在考察德国启蒙运动的时候不应该忘记德国的特殊历史条件。德国启蒙运动就其总体而言关注的是社会—道德问题，而不是政权—制度问题，人的命运，个人与社会的关系是德国启蒙运动的核心问题。三十年宗教战争给人们留下的最深刻的教训，就是希望有一个和平、安宁、没有冲突、没有矛盾、和谐一致的社会。不过，在17世纪，人们把这种希望寄托到来世和上天，而到了18世纪，由于客观形势的变化，人们相信在现世就可以实现这样的理想。于是，追求安宁的社会和美满的生活就是启蒙运动的目标，"福祉"(Glückseligkeit) 这个词就成为决定整个启蒙运动的中心概念，人们把它称为"启蒙运动乌托邦"(Aufklärungsutopie)。但是，在启蒙运动思想家看来，人要过上幸福的生活，生活实践就得受理性的秩序和规律的支配，社会要安宁和谐就得排除矛盾和对抗，这也就是说，要想实现"启蒙运动乌托邦"，就得通过理性来实现。这样，人们崇尚理性，就不是因为它本身是最终目的，而是因为它是实现最终目的的最佳手段。

其次，笼统地把启蒙运动与理性等同起来也不符合事实，至于把理性与理性主义混为一谈就更是一种错误。实际上，只有在理性主义阶段独尊理性，但它只是启蒙运动的一个阶段，延续时间不过二三十年。至少从18世纪中叶开始，德国启蒙运动就逐渐偏离了理性主义，接受了英国的经验主义和唯感主义的影响，这时，人们把对外在世界的感性感觉和人的内心世界的情感看做是获得新认识和行为能符合道德规范的前提。因而，人们也逐渐认识到，符合道德的善的行为，也取决于人的意志，而意志不是由理智而是由情感决定的。这也就是说，人有了高尚的情操，如同情心、爱心等等，同样可以做出善的行为。善的行为可以源于情感，但前提是这些情感本身必须是善的。发扬真的、善的情感，排除假的、恶的情感，同样是启蒙运动的一大任务，因而德国启蒙运动不仅要对人的思想进行启蒙，而且要对人的情感进行启蒙，人不仅要掌握并会运用知性，而且要具有善的情感。



德国启蒙运动在接受经验主义和唯感主义之后，并没有与理性主义完全决裂，而是试图把两者结合成一种折衷主义哲学。德国的大多数启蒙主义者都信奉这种哲学，它的基本内容就是在理性和感性、理智和情感之间建立一种平衡。正因为德国启蒙运动既受理性主义的支配，又受经验主义和唯感主义的影响，就形成它特有的特点。由于受理性主义的熏陶，人们相信，知性的力量是无穷的，以它为基础的人的认识能力也是无穷的，人可以认识一切。不过，虽然人人都有知性，但并不是每个人都自然而然地就会使用自己与生俱有的知性，不经过教育和训练人是不会使用它的。另外，由于受经验主义的影响，人们认为，感性经验是认识的基础，而感性经验只有亲身参加生活实践才能获得。由于受上述两方面的共同作用，这就使得人们相信，人不是一成不变的，他有一个成长的过程。这个过程是知性不断发展和经验不断丰富的过程，而不论

是知性的发展还是经验的丰富，都离不开生活的实践。因而人的成长过程也就是不断实践的过程。这就进而使人相信，人只要勤于实践，肯于努力，就可以不断成长，就可以向智慧、美德、善的行为方面发展。这就是为什么启蒙主义者对人的发展和人类的未来充满信心的原因，同时也是启蒙主义把勤奋上进看做人类美德而把游闲懒散看做罪恶的原因。

最后，理性本身，或者说，人们对理性的理解，也存在着矛盾。按照理性的原则，每个人都是自己的主人，人人都有权利而且也有能力自主地、自由地决定自己的思想、情感和行动。所以，启蒙运动的基本方向是鼓励人要维护和发展自己的个性，让人意识到自己是独立的个人，树立起自我意识。但这只是理性的一个方面，理性还有另一方面，那就是通过理性，特别是通过道德理性，建立起一种由具有高尚道德情操的人组成的因而是和平安宁的、和谐统一的、健康向上的社会。这种社会，按照当时人的理解，就是一种契约式的社会。所谓契约社会就是个体之间相互承认，每个人都心甘情愿放弃自己的部分权利，并承担一定的义务。这也就是说，为了公众的利益，为了社会的安宁，每个个体都得放弃甚至牺牲自己的独特要求。这样，理性的原则就处于自相矛盾的境地，一方面希望个人能通过运用自己与生俱有的知性掌握自己的命运成为独立的个体；另一方面又要求个人为了满足社会的需要放弃自己的要求。在启蒙运动初期，由于个人的自我意识相对薄弱，因而要求放弃个人要求的道德律令相对容易贯彻；但是启蒙运动在继续发展，而发展的结果必然导致自我意识的增强，而一旦自我意识增强了，为维护公众利益的道德律令就会变成对个体的束缚，就会遇到来自个体的反抗，要求尊重个体、尊重个人情感、尊重个人欲望的呼声就会越来越高。

另外，我们也知道，18世纪的德国还缺少必要的法律规定和法律机构来维护社会的安宁，这一重任自然而然就落到道德的肩上，道德起着准法律的作用。道德理性要求每个人经过道德修炼使自己的思想、感情和行为符合道德规范，绝不能损害公众的一致和安宁。因而18世纪的道德理性就大大强化了个体的自律和自控，所谓自律和自控就是压制乃至排除人的自然本能。按照18世纪流行的观点，人与动物的区别就在于人有理性，而动物只有动物性。人身上也有动物性的低级本能，那就是



一切非理性的情感和欲求，一切本能的自然冲动。人要成为真正的人，就得克服这些动物性的低级本能，让理性占据主导地位。因此，从道德理性的角度，人的自然本能就成了理性的第一大敌，“外来的强制”。但从另一方面看，也就是从人应享有自主、自决的角度看，道德理性的各种规范才是外来的力量，因为它们压制人、束缚人，把人变成它们的奴隶。因此，启蒙运动另一个自相矛盾之处，就是把人的理性与人的天性机械地分割开来，人为地对立起来，使得两者之间的斗争不可避免。所谓理与情的斗争就是这么产生的。

综上所述，我们可以看到，德国启蒙运动充满了矛盾，这些矛盾至少包括：是逻辑的认识还是切身的体验，是理智还是直觉，是共同利益还是个人满足，是理还是情，是道德律令还是自然冲动，所有这些矛盾贯穿整个启蒙运动，而且它们还是推动18世纪启蒙运动不断向前发展的动力。整个德国启蒙运动就是在上述这些矛盾的两极之间摆动，而总的趋势是力图解决上述矛盾。由于为解决上述矛盾找到的答案不同，就有了不同的流派。有的倾向于这一面，有的倾向于另一方，更有的试图在两者之间建立平衡，但侧重点又不同。正是由于这个原因，德国启蒙运动就成为一场流派纷呈的文学运动。在德国文学史上，很难找到一个时代概念，像它那样，包括那么多各不相同甚至相互对立的流派。不过，在德国文学史上，也很难再找到一个时代概念，像它那样，尽管所包含的流派如此对立，但依然可以毫无顾忌地把它看做是几乎涵盖整个一个世纪文学的总称。如前所述，18世纪追求的那种乌托邦式的幸福生活决定了18世纪整个启蒙运动的意识，因而德国启蒙运动依然是一个统一的运动。德国启蒙运动的所有流派都把幸福生活当做追求的目的，并在此基础上都相信理性的最终目的一定会实现，真善美最终一定会统一起来。不过，这种相信已经处于更高层次，属于一般的范围，因而不可能具体地调节启蒙运动的所有语言形式和意识内容。

这样，德国启蒙运动文学不仅包括分别由高特舍德和莱辛所代表的两个阶段，而且也包括罗珂珂、重情派和狂飙突进等。它的发展大体经历了这样几个阶段：向启蒙运动的过渡期，启蒙运动的发展期，启蒙运动的鼎盛期，启蒙运动的晚期以及狂飙突进。

## 第二节　启蒙运动的过渡期(1687—1720/1730)

### 一　总论

大约从17世纪80年代后期开始，在德国的文学与生活实践中就出现了一些新的倾向，它们不同于当时占统治地位的宫廷巴洛克文化，倒是近似于后来才发展起来的市民启蒙文化。这些倾向所追求的最终目标，就是把现存的世界改变成建立在以人的认识能力和道德修养为基础的幸福世界，而这种乌托邦的理想正好就是整个启蒙运动的理想。不仅如此，就是对等级社会的批判以及对艺术的判断也都与整个启蒙运动所奉行的共同的普遍原则相关联。因此，这些倾向就是启蒙运动的萌芽，是启蒙运动的最初阶段。这个阶段虽然所产生的社会影响还极其有限，它对理性原则的思考所达到的水平还十分低下，但它是整个启蒙运动的源头，是启蒙运动的一部分。

启蒙运动的这些萌芽，首先出现在北方信奉路德教以及虔诚派的商业都会和学术中心，如莱比锡、哈雷、汉堡等。所以如此，除了这些城市的市民阶级力量相对较强，市民出身的知识分子相对集中外，宫廷所起的作用也不容忽视，因为一般来说信奉新教的宫廷对思想的控制不如信奉天主教的宫廷那么严密。因此，最初阶段的启蒙运动是在部分信奉新教的城市中出现的、范围极其有限的局部文化。它是一种市民文化，但它是一种深受宫廷影响的市民文化。

启蒙运动最早的代表人物，如莱布尼茨、托马修斯、维泽等，或在宫廷供职，或与宫廷有着千丝万缕的联系。他们当时思考的问题就是市民知识分子在宫廷君主制的统治下能够担负什么任务以及与此有关的其他问题。这里，重要的不在于他们由此得出了什么结论，而在于他们这种面向现实的态度。当时，不论是学术界，还是教会神学界，他们的思维模式和思维习惯，都是引导人背对现实，研究一些与现实毫无关系的繁琐而又玄妙的问题。在这种情况下，思维方式的转向就具有重大意义。而正是这种面向现实的态度，使得“聪明机智”的人生态度和倜傥风雅的行为方式成为德国启蒙运动最初阶段最有代表性的特征。“聪明机智”是随17世纪拥有主权的君主专制小邦国的建立而产生和扩展的。这些小邦国都奉行国家至上主义，把小邦国的利益看得高于一切，为了维护小邦国自己的利益就必须采取灵活机动的政策，政治上的聪明机智就显得特别重要。因此，die politische Klugheit（政治上的聪明机智）这个概念就应运而生。到了17世纪末，“聪明机智”的适用范围从政治生活扩大到个人生活，因而有了die Privat-Klugheit（个人的聪明机智）这个说法。它的基本意思就是面对现实，正确认识和判断现实，采取恰当的符合实际的行动方式，获得最大限度的利益。这些思想与当时通行的思维习惯和行动准则根本不同。首先，它缩小了信仰的范围，考虑问题的出发点不是信仰而是眼前的现实；行动的指针不是遵守某种原则而是随机应变；行动的目的不是实现某种空洞的理念而是获取实利。其次，它要求人不要做信仰的奴仆，不要做权威的俘虏，不要受原则的束缚，而要注意观察，勤于思考，独立判断，自主行动。另外，按照当时的看法这种“聪明机智”是一种天生的人人皆有的天赋。这就更加说明，提倡聪明机智就是要人充分运用自己的理性力量，做有独立观察能力、判断能力和有独立行动自由的独立个人。启蒙思想就是由此开始。

当然，提倡聪明机智也含有明显的功利主义思想，因而后来不少人从思想道德角度对此提出批评。不过，在当时它还没有发展到为了目的不择手段的地步，人们还是在道德的范围内发挥自己的聪明机智。因此，当时的理想是，既聪明又有道德。当时被看做是“愚人”、“白痴”的人不仅有盲目相信权威的人，同时也有只跟着自己的自然冲动行动的人。“愚蠢”同“聪明”一样，成为一个流行词，它作为“聪明”的反义词，只有贬义。“愚蠢”就等于自找不幸，自寻烦恼，自讨苦吃，而“聪明”就意味着幸福。这样，幸与不幸完全取决于个人，取决于自己是聪明还是愚蠢，而与出身、等级毫无关系。

这个时期的文学，同整个启蒙运动时期的文学一样，也把贯彻当时所崇尚的精神，也就是“聪明机智”，当做首要任务。不过，在教育与娱乐的关系问题上，这时的文学与后来的启蒙文学不同，更注意娱乐，理由是不引起读者的兴趣，哪里还谈得上教育。因此，描写爱情和冒险的小说成了当时最受欢迎的文学种类，俏皮风趣的写作风格成为主导风格。这就说明，启蒙运动最初阶段的文学，虽然在思想上已经显示出新的倾

向，但在创作手法与语言运用上还没脱离17世纪巴洛克文学的轨道，因而像维泽这样一位很有代表性的作家被人称为巴洛克文学最后的伟大作家之一，同时又是启蒙运动最早的伟大作家之一。这种把两种文化同时集于一身的现象，在托马修斯身上也可以看到。不过，京特(Johann Christian Günther)已经基本上摆脱巴洛克文学的影响。这说明，大约从1687年到1720/1730年是启蒙运动的过渡期，而托马修斯、维泽、京特无疑是这个过渡期的最主要的代表人物。托马修斯我们在上一节已经做了介绍，维泽和京特在下面详加介绍。

## 二　小说

在启蒙运动的过渡期，小说虽然受到一般读者的欢迎，但在文学界和学术界仍然被看做是非正宗的文学体裁，在诗学著作中从不讨论小说的原则和写法，它的地位和意义也无法与戏剧相比。不过，就小说本身而言，这个时期的小说与以前的小说相比还是有了很大的进步，它与巴洛克时期的小说有原则的区别。如果说，到了巴洛克后期世俗化已经开始，那么现在就更是势不可挡。这个时期小说的最大特点，就是突破了基督教世界观所限定的框框，小说描绘的不再是按照基督教的观点所设想的那个世界，而是小说作者自己亲身经历的世界。这个世界与前面的那个世界不同，它不是一成不变的，而是始终变化的；它不是纯客观的，而是带有写作者本人的主观色彩。其次，人的命运不再是先验的，命中注定的，不可改变的，而是由各种客观的和主观的因素相互作用决定的，是随主客观因素的变化而变化的。既然人的幸福灾祸取决于人本身，并且自信只要自己积极努力就能把握自己的命运，因此，为了把握自己的命运，人就应当积极进取。另一方面，既然命运的打击不是定数，随时都可能发生，人就有一种不安的感觉，不知什么时候厄运会降临。这样，自信与不安就在人的思想中同时并存。再其次，人不再向往来世，否定现世，而是立足现世，面对现实。因此，过去的悲观主义消除了，随之而来的是对未来的肯定。也就是说，尽管现世还不尽如人意，但未来会好起来。这种乐观主义是启蒙主义的特点之一，它同样也见于这个时期的小说之中。由于有了上面这些变化，对人来说，重要的就是要亲身认识世界，确定自己在世界中的位置。因此，这个时期的小说大都让它





们的主人公到各地旅行，经历各种事件甚至风险，增长见识，积累经验，开阔眼界，提高认识。游记小说和冒险小说就成了这个时期小说的主要形式。另外，既然命运要靠自己来把握，各种事件要靠自己来应付，精通世道，遇事敏锐，随机应变，就显得特别重要。因此，让人变得"聪明"起来就成为这个时期小说的重要主题，与此相对的"愚蠢"就成为讽刺打击的对象。

这个时期最重要的小说家是维泽(Christian Weise，1642—1708)和罗依特(Christian Reuter 1635—约1727)。

维泽既是小说家，也是戏剧家，甚至也写过诗歌，这里先介绍他的小说创作。维泽曾经以不同的笔名发表小说，他的第一部小说是《德国的三大破坏者》(Die drei Hauptverderber in Deutschland，1671)。维泽有意效法巴洛克时期小说家莫舍罗施（Johann Michael Moscherosch，1601—1669 ）的小说《费兰德尔·冯·席登瓦尔德的奇异而又真实的梦境》(Wunderiche und Wahrhaftige Gesichte Philanders von Sittewald，1640)的写法，把这部小说写成幻境。三个最大的破坏者受国王委托了解下情，他们向国王的报告，是这部小说的基本框架。报告列举了宗教界、政治界以及社会各个领域普遍存在的不道德的行为。很显然，作者是从道德角度观察社会，他的社会理想就是人都能自觉地克服自己的弱点，这一点同时也是维泽所有小说的共同之点。

维泽最优秀的小说是《全世界三个最可恶的大傻瓜》(Die drei ärgsten Erz-Narren in der ganzen Welt，1672)。有个叫费罗林多的贵族青年，可以继承一笔遗产，条件是他必须在遗产捐赠者住处的大厅里挂上世上三个最大的傻瓜的肖像。为了能画出这三个最大的傻瓜的肖像，他就与他的家庭教师、总管、画师以及若干仆人到全国各地寻找最大的傻瓜。他们在寻找过程中，处处都遇到傻瓜，随时都能碰上愚人，甚至他们自己也慢慢地发现他们身上也有许多愚行。面对如此众多的大傻瓜和愚人，他们难以辨认哪三个是最大的傻瓜。于是他们就找到一个能够准确辨认最大傻瓜的机构，根据这个机构提供的权威报告，他们轻而易举地就画出了三个大傻瓜的肖像，顺利地获得了遗产。据这份报告称，有各种各样的傻瓜，有的"由于单纯和无知……认为恶比善更有用"，有的"感情用事，仓促行动"；不过，最大傻瓜是那些"为了暂时利益而拒绝

上苍帮助的人"，是那些"为过放荡生活而不顾健康和生命，或者荣誉和名声"的人。小说作者想借此教育青年过理性的生活。这部小说最大的长处，是它对各种社会生活的观察细致入微，对愚人和愚行的描绘惟妙惟肖，再加上语言风趣幽默，朴实自然，因而深受读者欢迎，多次再版，产生了很大的影响。

《全世界三个最可恶的大傻瓜》获得巨大成功，大大鼓舞了维泽，他决定接着写它的续集《全世界三个最聪明的人》(Die drei klügsten Leute in der ganzen Welt, 1675)。主人公费罗林多与他的朋友都误认为他们各自的妻子欺骗了他们，于是离家出走。他们的妻子也起身旅行，目的是为了找回她们的丈夫。最后，他们彼此相遇，消除了误会，高高兴兴地回到家里。这部小说也是对非理性的行为进行道德批评，不过这次回答的问题，不是什么样的人最愚蠢，而是什么样的人最聪明。维泽的答案是，能自己促进自己的幸福的人，能自我克制的人以及不给敌人提供批判自己机会的人，就是聪明的人。反过来说，聪明的人就是能自主、自律、避免与他人发生冲突的人。这种"聪明"的生活哲学在最后一部小说《政治上贪图甜食的人》(Der politische Näscher, 1676)中有进一步的阐述。

在这最后一部小说中，叙述退居次要地位，提供"生活准则"处于更为突出的地位。通过主人公的亲身经历和所见所闻向读者展示，想在宫廷发迹，想干预宫廷里的事务，是多么危险。谁要是想得到自己得不到或不该得到的幸福、快乐或者好处，谁就是"政治上贪图甜食的人"。这里，维泽把政治(Politik)理解成"聪明"，在任何时候，在任何情况下，都要审时度势，不要有非分的想法，不要有过急的行动。既要埋头苦干，又不要好高骛远；既要主动积极，又要安分守己。这就是所谓的"个人的聪明机智"。只要有了这种"个人的聪明机智"，即使是普通人也能不断进步。这种"个人的聪明机智"同样也适用于宫廷诸侯，只要他们也能按照这样的原则对待他们的臣民，社会就会安宁，对双方都有好处。这本书的出版曾产生了巨大反响，模仿者层出不穷，出现了一股"政治"书籍热。

维泽的小说无疑具有明显的教育色彩，但他本人并不特别强调小说的教育功能，而是更多地强调小说是生活的补偿。小说《政治上贪图



甜食的人》有一个附录，题为《政治上贪图甜食的人的简短报告》。在这篇报告里，他谈到小说时说，"小说的意义就是戏谑和令人发笑"，小说的作用就是"让情绪快乐起来"。为什么应当这样呢？他的理由是，实际生活与我们的理想，与我们的希望，总是有很大差距，生活中总是充满了痛苦、不幸和恐惧。因此，"假使我们面前出现了令人愉快的事情，我们就会忘记一切恐惧，就会在甜蜜的想像中以为一切幸福都是可能的"。小说就应当起这样的作用。在维泽看来，小说不可能改变世界，但可以虚构美好的世界，给人以希望。维泽的小说观与巴洛克的观点有某些相似之处，都把小说看做是供人消遣的读物。但是，因为他对人生的看法不再是悲观主义的，因而他理解的娱乐不是苦中作乐，而是让人更好地面对现实，迎接未来。另外，他在小说中虽然也进行道德批判和道德教育，但他的基点与策略与下一阶段的启蒙主义者还有原则的区别。他并不认为，道德教育能改变一切，改变人，改变世界。他对读者是循循善诱，重在激发人的感情，激发人的想像，而不是强迫读者接受那些不容置疑的道德原则。

罗依特(hristiam Reuter, 1665—1712)是这个时期小说创作的另一代表，他也像维泽一样，既写小说也写戏剧；不过，他与维泽不同的是，他不是先写小说后写戏剧，而是先写戏剧后写小说，他的小说是在他的戏剧的基础上改写的。罗依特的两部喜剧《普利森纳的守本分的妇人》(L'Honnête femme oder die ehrliche Frau zu Plissine, 1695)和《守本分的施拉姆帕姆佩太太的疾病与死亡》(Der ehrlichen Schlampampe Krankheit und Tod, 1696) 是讽刺那些一心想追逐贵族身份及其生活方式的市民，其中也攻击了剧作者本人的女房东，这样就招来了官司，莱比锡书刊检查当局以诽谤为由禁止两剧上演，莱比锡大学把剧作者开除出学校。罗依特并没有因此停止写作，只是由写戏剧转而写小说。1696年当年就拿出了小说的第一稿，1697年又拿出了第二稿，题目是《舍尔穆夫斯基在水上和陆地进行的奇特而又十分危险的旅行的真实记载》(Schelmuffskis Wahrhaftige Curiöse und sehr gefährliche Reisebeschreibung zu Wasser und zu Lande)。这部小说是启蒙运动过渡期最优秀的小说，同时也是除了毕尔格的《闵希豪生男爵水上和陆地的奇异旅行、出征和有趣的冒险》(Wunderbare Reisen zu Wasser und

zu Lande, Feldzüge und lustige Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen, 1786)以外德国最著名的所谓"骗子小说"。

与两部喜剧比较起来,小说的题材更丰富,主题更鲜明,人物更生动,而且不再有在戏剧中常有的人身攻击。舍尔穆夫斯基是施拉姆帕姆佩太太的儿子,他在戏剧中是个次要人物,现在成为第一人称叙事者。据他自己说,他到过世界许多地方,甚至到了印度的莫卧儿帝国的宫廷。他的旅行非常惊险,但由于他机智勇敢总能化险为夷,而且处处受到贵夫人们的热情接待,成为她们青睐和追逐的对象。他所讲的这些,显然都是在吹牛撒谎,因为他连据称他自己去过的地方的地理位置也说错了。小说成功地采用了流浪汉小说的技巧,并成为德国优秀的"流浪汉小说"(Schelmenroman),但小说主人公舍尔穆夫斯基本人并不是一个精通世道的流浪汉,而是一个出身市民阶级的吹牛大王。

17世纪末德国社会处于转型时期,市民阶级由于力量加强而不安于现状,他们要求改变自己的地位。但是,其中一部分人,不是像启蒙主义者所期望的那样,强化自主意识,坚定信心,通过自己的杰出成就和高尚的道德情操争得社会的承认,而是想通过模仿贵族的思想、行为和举止,让人觉得或者自己以为自己也像个贵族。罗依特对这种人的讽刺可谓痛快淋漓,但实际上他对他们还是抱有某种同情,当然这种同情是通过反讽折射出来的。作者知道,像舍尔穆夫斯基这样的人,并不是天生就是狂妄自大、不知天高地厚的牛皮大王,而是环境使然。他对宫廷人物和宫廷生活的揭露和讽刺更深刻、更尖锐,"比17世纪道德讽刺所做到的不知强多少倍"(歌德语)。宫廷的庆典节日、宫廷贵妇人的远足旅行,由一个粗笨的坏蛋揭露出真相,令人捧腹大笑。正因为这部小说有上述优点,一直到今天仍有人阅读。



### 三 戏剧

17世纪末,德国戏剧呈现纷杂的局面,流动剧团在民间演出各种丑角喜剧,宫廷剧院上演以神话和历史为题材的悲剧,各个地方以及各个行业都有自己特有的戏剧,还有一种专为教育学生并由学生演出的教学剧(Schuldrama)。最早的启蒙运动主义者也致力于戏剧创作,他们的杰出代表就是维泽和罗依特。他们的戏剧不仅宣传了启蒙思想,而且为德国戏剧的发展做出了贡献,在德国戏剧发展史上占有一定的地位。

维泽出身于教师家庭,他自己本人也是一名中学教师,并长期任校长职务。文学创作是他的业余活动,开始既写诗也写小说,并在小说创作中取得很大成就,但后来又发现戏剧更适宜于对青少年,尤其适宜于对学生进行教育,于是就转向戏剧创作。从1679年到1688年,他一直为学生撰写供他们演出的戏剧,据说每年至少写三部。1688年虔诚派的教徒向他所在的那个城市的市政当局施加压力,要求禁止戏剧演出,因为它有伤风化,会导致罪恶。虽然演出停止了,但维泽并没有停止戏剧创作,他一共写了55个剧本,其中只有一部分单独或汇集成书出版。

维泽的戏剧既不同于讲究排场、显示宫廷与贵族的典雅高贵的宫廷戏剧,也不同于一味追求所谓喜剧效果以博观众喜欢的流动剧团演出的民间戏剧。他认为,戏剧肩负着教育青年的重任,他创作戏剧的目的,就是要让"涉世不深,畏首畏尾的青年抖擞起精神面对生活"。健康的人的理智,在生活中表现出政治家的聪明,这是他的戏剧的两大主题。他希望,青年也就是未来的公民,能够学会在复杂的社会生活中维护和实现自己的利益,保证自己的幸福。很显然,维泽作为具有启蒙思想的戏剧家,赋予戏剧崇高的使命,反对把戏剧仅仅看做展示排场和取乐的工具。但是,他的戏剧也不同于在他之后兴起的高特舍德式的戏剧,他不是只是一味进行道德说教,他的原则是"寓教于乐"。他曾经说过,在戏剧中,人们应当既看到道德的典范,也应看到政治上的阴谋诡计,"在这些事情中间感觉敏锐的人就会产生快感,因为他们发现这个或那个陌生的人物——不管是善良的,还是丑恶的——与自己一模一样,因而整个看戏的过程就成了他们变得更加聪明的过程"。



维泽不仅对戏剧的功能有新的观点,而且在戏剧创作方面也有许多创新。首先,他特别强调自然,情节要自然,语言要自然。不论是悲剧还是喜剧,都必须与人的生活相似,像人的生活本身一样自然,反对固定不变的程式化的社会以及人的图像。他避免在他的剧本中发表冗长的议论,他放弃了合唱。他的剧本都是用通俗自然的语言写成,他的目标是"让每个人物都按照他的天性讲话",以便"最大限度地接近自然"。其次,他反对规则,他认为"最好的艺术家,就是能按照事情的必然行事,不受规则束缚的人"。他首先突破了由奥皮茨(Martin Opitz)制定的

巴洛克戏剧神圣不可侵犯的规则：悲剧只能写王公贵族，喜剧只能写平民百姓。在维泽的悲剧中，有市民和农民；在他的喜剧中，贵族也成了讽刺的对象，特别值得注意的是，不论在悲剧中，还是在喜剧中，他都引入了在流动剧团演出的民间剧中经常出现的集演员、剧作家和观众代表于一身的丑角这样的角色。维泽认为，在悲剧中加进丑角，不仅可以增强娱乐作用，而且更主要的是可以引导观众对剧中发生的事情进行思考；在喜剧中增加丑角，则是为了增强喜剧的讽刺效果。维泽的这些革新，没有进一步发展，因为在他之后，高特舍德的戏剧理论就统治了德国，维泽的这些革新正好是高特舍德所要反对的东西。

维泽的剧本大多是反映现实生活的喜剧和滑稽剧，但也有以宗教故事和历史事件为题材的悲剧。《那不勒斯反叛首领马桑尼罗的悲剧》(Trauerspiel von dem Nepolitanischen Haupt—Rebellen Masaniello, 1692)就是其中比较重要的一部，它以1649年意大利那不勒斯人民反抗西班牙异族统治，反抗天主教和贵族的起义为素材。这个悲剧的主人公是个渔夫，而且作者把悲剧因素与喜剧因素结合起来。另外，这部悲剧也不像当时流行的悲剧那样，着力渲染各种阴谋诡计，而是着重刻画人物，因而它不是所谓的"阴谋悲剧"，而是"性格悲剧"。大概正是由于这些原因，莱辛盛赞这部悲剧，认为它尽管有不少缺点，"但却处处闪烁着莎士比亚精神的火花"。

毫无疑问，维泽最成功的剧作是喜剧。大约在1648年以后，喜剧在德国发展成为一种正式的文学种类，取得了与悲剧并列的地位。德国喜剧最初受荷兰和英国喜剧的影响，后来又受法国喜剧的影响，特别是莫里哀(Jean-Baptiste Molière)的喜剧更是它直接效法的对象。维泽的喜剧幽默风趣，情节紧张，语言生动。《乡里乡气的马基雅弗利》(Der bäuerische Machiavelli, 1681)就是这样一部喜剧。一批正人君子在阿波罗这个纯洁和智慧之神面前控告马基雅弗利，说自从他的《君主论》出版以后，世上就再也没有忠诚老实和真理。马氏辩解说，他写这本书的目的是为了讽刺，而且所讽刺的那些事在世上历来就有。阿波罗一时难以裁决，就决定派一个委员会，实地调查一下世上是否有书中所讽刺的那些事。有一个集镇，设有专人扮演小丑，为公众制造笑料。现在，这个岗位暂时空缺，有三个人想争得。这三个应聘者都有自己的同党，形成





三股势力。为争得这一岗位，三派之间展开了激烈的斗争，他们各施绝技，贿赂、造谣、诽谤、收买、拉拢，无所不用其极。最后有一个人取得了胜利，他成功的秘诀就是他总能避开对手设置的陷阱，而他的对手却一再落入他安排的圈套。事实证明，马基雅弗利并没有捏造事实，他被无罪释放。

在喜剧方面，可以与维泽并驾齐驱的是罗依特，他是先写戏剧后写小说。早在他上大学时就开始写剧本，而且写的是自己的切身体验。他的第一部喜剧《普利森纳的守本分的妇人》(L'Honnête femme oder die ehrliche Frau zu Plissine, 1695) 是直接以莫里哀的喜剧《可笑的女才子》为模本写成的。为了突出他与法国戏剧的亲密关系，不仅用了笔名，而且宣称剧本也不是新创作的，而是从法文翻译过来的，而且还保留了所谓法文剧名 "L'Honnête femme"。这个剧本写一市民家庭的两个少女，她们狂妄自大，一心想攀高枝；她们拒绝了老实人的求婚，却向两个伪装成贵族的仆人大献殷勤。第二个剧本是《守本分的施拉姆帕姆佩太太的疾病与死亡》(Der ehrlichen Schlampampe Krankheit und Tod, 1696)，这是一部由若干插曲组合起来的剧本，结构比较松散。这两个剧本是姊妹篇，主题相同，人物一致，而且都影射攻击了剧作者的女房东罗希娜·米勒(Rosina Müller)。他的这两个剧本因此遭禁演以后，他还写了一个剧本，标题是《艾伦费利德伯爵》(Graf Ehrenfried, 1700)，写的是一个潦倒的贵族当了宫廷小丑的故事。贵族成了喜剧讽刺的对象，这在当时算是大胆的行动，因为它既不符合传统戏剧的规范，更不符合当时对贵族的共识。

罗依特喜剧的一大特点就是直接取材于现实生活，直接干预现实生活，讽刺的对象是现实生活的人和事。这种倾向在当时具有一定的普遍性，其他的喜剧作家也有类似的倾向。正因为如此，喜剧就招致社会各界的反对和行政当局的干涉，结果喜剧这个文学种类在德国形成不久就遭扼杀。到了18世纪20年代，又有一些喜剧出现，不过这时人们主要是利用喜剧这种形式实现道德周刊奉行的道德教育的宗旨。另外，这时的喜剧多采用民间戏剧的人物和手法，这一点正好成为高特舍德的靶子。当高特舍德成为文坛霸主时，彻底改变了德国戏剧的发展方向，维泽和罗依特所开辟的路线未能发扬光大。

## 四 诗歌

17世纪末到18世纪初，巴洛克后期的代表人物罗恩斯坦(Daniel Casper von Lohenstein)和霍夫曼斯瓦尔道(Christian Hofmann von Hoffmannswaldau)在德国诗坛的影响依然很大，追随者大有人在，模仿他们甚至是一种时髦。不过，反对的力量也已经形成，从巴洛克向启蒙运动的转折已是大势所趋。在德国诗坛，首先与巴洛克诗风决裂的是一批宫廷诗人，他们就是卡尼茨(Friedrich Ludwigvon Canitz,1654—1699)和诺伊基希(Benjamin Neukirch,1665—1729)。卡尼茨虽然并没有把"宫廷诗人"当成一种职业，也没有在宫廷任职，但他的创作实践和理论主张却表明他是真正的宫廷诗人，而且是其他宫廷诗人的先导。诺伊基希是从巴洛克阵营分化出来的宫廷诗人。他原本是罗恩斯坦和霍夫曼斯瓦尔道的追随者，他为他们俩都编过作品集，而且在前言中还大力颂扬他们；1703年在宫廷中获得宫廷诗人的正式职位，从此成为第一个名副其实的宫廷诗人。除了上面两位以外，宫廷诗人还有贝塞尔(Johann von Besser,1654—1729)、柯尼希(Johann Ulrich König,1688—1744)和皮驰(Johann Vallentin Pietsch,1690—1733)等。

这些宫廷诗人虽各有特点，但他们的共同点更显得重要。这些共同点就是：第一，他们都得到宫廷的承认、支持和重用，他们也全力维护宫廷的权威和统治，对它歌功颂德。卡尼茨在诗中向老百姓说教，要顺从现存的制度；诺伊基希在诗中描绘了一幅诗人在宫廷过着幸福生活的理想图像，并且认为，"文学如若没有宫廷的支持就无法生存，古代最优秀的诗人都生活在宫廷"。柯尼希在献给萨克森国王的一首诗中写道："萨克森人多么幸福，他们受你的管理/他们热切地希望，不要失去你/每个人都愿献出自己的生命/假使能因此延长你的生命。"第二，他们都把布瓦洛(Nicolas Boileau-Despréaux,1636—1711)的古典主义奉为他们创作的指南。布瓦洛的诗学理论是法国古典主义文学创作的总结，当然是狭窄化的总结，它的核心概念是理性和自然，它推崇的最高原则是规则和规范，它为文学规定的最高任务是道德教育。德国宫廷诗人接受并实践了布瓦洛的理论，他们的诗歌都具有古典主义的特点，理性的色彩，道德教育的特征。另外，他们都坚决反对以罗恩斯坦和霍夫曼斯瓦





尔道为代表的巴洛克后期的浮夸风格。他们反对令人费解的寓意、古怪生僻的典故；反对华而不实的修饰、低级无聊的玩笑。他们的诗歌内容严肃，形式规则，风格朴实，语言典雅。第三，所有宫廷诗人都主张惩恶扬善，提倡美德，鞭打邪恶，把美德与邪恶绝对地对立起来。卡尼茨要求诗人要有道德批判的使命感，要反对一切邪恶，包括"王座前面的邪恶"。因此宫廷诗人也讽刺宫廷生活中不符合道德准则的现象，如阿谀奉承、奢侈浪费、高傲自大、追求金钱、讲求排场等等。第四，所有这些宫廷诗人都与高特舍德有密切关系，他们不是被高特舍德尊为先导，就是受到他本人或其弟子的赞扬，德国宫廷诗人与高特舍德派在文学实践和理论方面是一脉相承的。如果说法国古典主义是经过前者在德国扎下了根，那么它又是经过后者在德国一度独霸文坛。这也说明，这些宫廷诗人与宫廷的特殊关系并不妨碍他们为德国启蒙运动做出贡献，并成为它的一个组成部分。反过来说，德国启蒙运动、尤其是它的早期阶段，与宫廷的关系并不是对立的，它包含的范围甚至延伸到直接为宫廷服务的宫廷诗人。由此可见，德国启蒙运动的涵盖面是非常广阔的。

启蒙运动过渡期最有代表性的同时也是最重要的诗人是京特(Johann Christian Günther,1695—1723)。正如歌德所说，他是个真正的天才，天生有良好的感觉力、想像力和记忆力，有把握事物的能力，节奏感强，头脑灵敏。他虽英年早逝，却留下大量优秀诗篇。他的诗绝大部分是所谓的Gelegenheitsgedicht(即事诗)。这里先对这种诗做一点说明。Gelegenheitsgedicht是与Erlebnisgedicht(根据切身体验而写的诗)相对的概念，它强调写诗的动机不是发自诗人自己内心的不可遏制的表达欲望，而是来自外在的客观需求，也就是说，是外在的客观机缘给了诗人一个写诗的机会。这种机缘可能是生活中的各种事件，如出生、洗礼、生日、婚礼、晋升以及生病、康复、死亡等等；当然，机缘也可能是政治的、社会的、历史的。对写这种诗的诗人来说，写诗是被动的，而不是主动的；诗中表达的情感是客观的，而不是主观的。因此，写这种诗的诗人一般都是非专业诗人，它也不属于正宗的诗歌种类。可是，到了17世纪，奥皮茨不仅给了这类诗一个正式的名称，即Gelegenheitsgedicht，而且把它与颂歌等传统诗歌体裁并列，把它当做一种正式的诗歌体裁。17世纪上

半叶的诗人大都写这种诗，不过他们努力把客观的机缘与主观的体验结合起来。到了17世纪下半叶，由于诗人经济地位的变化，这种诗逐步演化成为一种赚钱的手段。谁出钱，就根据谁的要求写一首诗。这样，"即事诗"就变成了毫无真实感情的程式化的诗歌。京特登上诗坛的时候，就面临这样一种形势。他不愿写这种诗，但又不得不写这种诗。

我们知道，启蒙运动的两大观点是功利主义和思想自由。这两项原则本身就有相互矛盾的一面，这种矛盾正好也体现在京特的身上。京特是个追求思想自由、不求功利的诗人，但他所处的时代却是功利原则盛行的时代，这样他就与他的时代，与他周围的人甚至与他自己处于矛盾之中。首先，他认为诗歌是精神活动的产物，具有崇高性和神圣性，诗人是一些思想超群、才华出众的精英。但是，他周围的人却从功利原则出发，认为诗歌创作是不创造任何实际价值、不给社会带来任何实际好处的活动，诗人是一些没有任何实际本事、不思进取、一昧醉心于空想世界的无用之辈。当京特违背父亲的安排，不是学医做大夫，而是走上诗人的道路时，他的父亲毫不留情地与他断绝关系；而且当他后来已经一贫如洗，向父亲承认错误，以求得一点经济资助时，他的父亲仍然不肯和解。京特在上中学时就已经诗才横溢，而且得到有识之士的肯定，但他的同乡和同学不仅不承认他的诗才，而且因此十分鄙视他。他在长诗《被揭露的克利斯皮努斯》(Der entlarvte Crispinus，1718)中讽刺的对象就是他家乡的一位律师。此人固然是他少年时代的对手，但像他这样一位天才诗人为了儿时的一点恩怨而对一个平庸之辈大动干戈，讨伐鞭打，似乎有点小题大做。实际上，他是借此宣泄对那些轻视诗歌、鄙视诗人的人的怨恨。他一生都在与由功利主义而产生的对诗歌的偏见进行斗争。其次，他认为诗歌是超功利的，诗歌的高尚和纯洁，就在于它不为任何目的服务，更不是赚钱的手段。但是，要实现这样崇高的理想，就得解决一个平凡的实际问题，即诗人靠什么生活。在当时，解决这个问题有两个可能，一是像柯尼希那样做一名宫廷诗人，一种是像维泽那样有固定的职业，文学创作只是"业余活动"。按照京特的理想，这两种可能都是不能接受的，因为前者意味着放弃了诗人的自由，后者意味着放弃了诗人的尊严。这就是京特面临的第二个矛盾。

如果说，面对第一种矛盾，尚可采取孤芳自赏的态度，甚至可以主动出击，对那些轻视、蔑视、鄙视诗歌的人进行攻击，以维持自己的理想，那么面对第二种矛盾，就只能向现实低头，虽然是极不情愿的。因此，第二种矛盾带给京特的痛苦就比第一种矛盾更大。

痛苦不仅来自他不得不违心地去寻找宫廷的支持和固定的工作职位，而且还来自自己在寻找过程中所遇到的不可解的矛盾。京特并不是没有尽力求得宫廷的赏识，他曾经写过许多颂扬诗(Lobgedicht)，直接献给小邦的国王，为他们歌功颂德，但他的这些努力并没有得到应有的回报，原因是他的思想与宫廷的思想不合拍。奥地利军队在欧根亲王的领导下打败了土耳其，于1718年在帕隆罗维奇缔结和约，京特就此写了一首长诗给欧根，对维也纳宫廷和欧根本人大肆吹捧，明显地大献殷勤。但是维也纳宫廷没有反应，欧根本人干脆拒绝他的颂扬。原因何在呢？因为他的诗中流露出渴望和平统一和爱国主义的思想，与哈布斯堡王朝推行的政策格格不入，虽然他的这首诗正是因为有这些思想而受到具有启蒙思想的同行们的一致赞扬和充分肯定。他为得到宫廷的资助也曾写诗颂扬过萨克森国王和波兰国王，但由于同样的原因，也是没有达到预期的效果。另外，京特也不是没有努力寻找一个可以为生的固定职位，甚至也不是没有机会获得一个工作岗位，但终因他不同凡响的理想与追求使得他不是无法接受别人，就是别人无法接受他。就这样，京特一生都为寻找立足点而奔波，但始终没有结果。于是他到处流浪，除朋友的帮助以外，他惟一的生路就是靠写"即事诗"赚点钱。这是他不愿做而又不得不做的事。他追求的理想无法实现，他鄙弃的现实非接受不可，这就是他的悲剧，他的一生就是在矛盾和痛苦中度过的，矛盾和痛苦不仅折磨他的精神，而且也摧残他的肉体。他一贫如洗，疾病缠身，不到二十八岁就告别了人世。

京特是德国第一个真正意义上的启蒙作家，他有明确的自我意识和等级意识，他要求按照自己的意愿独立生活，独立创作。但是，当时的客观条件又不允许他有这样的独立。矛盾和痛苦是他生活的主要内容，但正是这些矛盾和痛苦加深了他对现实的认识，激起了他对美好理想的向往和对丑恶现实的憎恨。从某种意义上讲，正因为他有矛盾，有痛苦，他才成为一个杰出的诗人。

京特的诗与同时代其他诗人的诗的不同之处，就是他的诗写的是

自己的实际体验和真实感情，他的诗具有强烈的个人特色和主观色彩。例如，他的爱情诗是写给他心爱的女友的，而不是像当时的所谓爱情诗是描写希腊神话中居住在森林水泽中的仙女；他在诗中表达的感情是他发自内心的对女友的爱，而不是想像出来的虚假感情。这种个性化和主观化的倾向，使他诗中抒情的自我与周围世界的关系突破了传统的格式，就连他为了赚钱而写的"即事诗"中也有他自己的体验，有他自己的感情和希望。他的诗表达了个人对幸福生活和人道社会的向往和追求，表达了启蒙主义的思想，相信进步，相信未来，相信科学。他在一首诗中写道："我们德国的天空多么明亮/科学使太阳升腾，高照天空。"京特把贺拉斯、维吉尔，特别是奥维德以及奥古斯都时代的诗人当做他的榜样，他自己也被人称为"德国的奥维德"。这些罗马诗人的理想符合他反对正统基督教不尊重人的禁欲主义的思想以及希望人能自由快乐地生活的理想，他认为这些古代诗人实现了这样的理想。

京特向往自然，反对墨守成规，对充满强制的世界无比痛恨。他曾设想写一首表现自然的长诗，试图把启蒙主义的世界观和对自然的认识表达出来。他要尝试一下，是不是"在一架德国的七弦琴上就绝对不可能像罗马人和希腊人那样，奏出自然规律、天体运行和时代秩序的声音"。

京特的杰出之处还在于他具有把个人感情普遍化和把平凡生活高尚化的能力。例如，他的《告别咏叹调》(Abschiedsarie)既表达了他同他的女友从相爱到分手的感情历程，同时也把这种分离提高成为人在生离死别时的普遍感情。"即事诗"一般写的都是平凡的生活，但就是在这样的诗中，京特也能——正如歌德所说——"以感情来使一切情景高尚化，并以恰如其分的意趣、形象、历史和寓言的传说加以装点，毫不费力，使人惊叹"。另外，他把写诗看做是一种创造性的劳动，因而决不能像手工劳作那样，要依据一定程式和规则。他反对任何程式，而且他的诗也不要求非得符合某种格律不可，决不故意加一些典故，就像巴洛克后期的诗歌那样。

由于有了上述那些因素，京特的诗就有了新质。如果说他的生前还没有引起人们的太多注意，那么在他死后却举世瞩目。1723年他的第一部诗集出版。京特特别受到高特舍德及其弟子们的推崇，他们把它看做



从卡尼茨开始的反对巴洛克后期的浮华风格和推行古典主义文学理想的继续。京特的真正意义，是他的诗歌宣布了德国诗歌新时代的开始。这种诗不再是故弄风雅，文字游戏，自作多情，它传达的是诗人自己的真情实感。京特本人的这种传达主观感受的个性化的诗，等到克洛卜施托克登上文坛时已经相形见绌，失去魅力，但他在德国文学史上的意义却没有因此丧失，他是经克洛卜施托克到歌德这条诗歌发展路线的起点和先导。

从维泽到京特，德国文学从巴洛克过渡到启蒙运动，到了京特过渡期已经到了结尾，从他以后德国文学全面进入启蒙运动时代。

## 第二节　启蒙运动的发展期(1720/1730—1748)

### 一　总论

同上一阶段相比，启蒙运动的发展期有了许多新的变化。首先，虽然一直到18世纪50年代那些最早出现启蒙运动萌芽的城市仍然是启蒙运动的中心，但范围已经不再限于这几个城市，而是扩展到更多的新教城市，如汉萨同盟所属的各个城市以及法兰克福、伯尔尼、巴塞尔、哥廷根、柏林等。其次，更为重要的变化是德国启蒙运动不再受宫廷的直接影响，成为名副其实的独立的市民运动。德国启蒙运动从过渡期进入发展期的原因是多方面的，其中最主要的是城市经济的进一步发展和稳定，市民阶层不仅人数增加，而且实力大增。另外，还有一个因素不容忽视，那就是17世纪末德国宫廷再度把市民知识分子排斥在宫廷事务之外，只有贵族出身的人才能在宫廷的各个机构供职。上述这些因素导致的直接结果，就是市民意识的形成，尤其是市民知识分子更是要显示自己具有鲜明的自我意识。这样他们首先要求建立符合市民利益的新秩序，其次就希望尽量摆脱宫廷的影响，显示自己的独立，事实上这个时期启蒙运动的代表人物也与宫廷没有太多的联系。因此，与上一阶段的代表人物相比，这一阶段的代表人物在学术和文学创作方面更加坚持自己的主张，不与宫廷发生关系；在行动方面更加注意道德修养，用道德约束和监督所谓的"政治上的聪明机智"，美德成为最受人敬仰的目标；在行为方面更加注意培养市民自己的风格，反对在上一阶段还颇受

人崇尚的倜傥风流的骑士风度。当然，这并不意味着到了这一阶段，学术活动和文学创作与宫廷完全一刀两断，"政治上的聪明机智"不再时兴，言情小说和倜傥风流的骑士风度不再有市场。这只是说，在这一阶段，反对的声音日益响亮。

启蒙运动发展期的指导思想是沃尔夫的理性主义系统哲学，决定整个这个时期走向的是把沃尔夫的哲学直接运用到文学领域的高特舍德的美学理论，特别他在沃尔夫思想直接影响下写成的《为德国人写的批判诗学试论》(Versuch einer kritischen Dichtkunst vor die Deutschen)更是成为这个时期创作的纲领。长期以来，人们把沃尔夫的哲学，尤其是高特舍德的美学纲领看做是整个启蒙运动的纲领，这实际上是一种误解。他们的主张只是启蒙运动多种可能的一种，即理性主义的可能性，就是他们的理性观也只是对理性多种理解中的一种，即理性主义的理性观。因此，启蒙运动的这个阶段完全可以说是理性主义的阶段，而且只是启蒙运动的一个特定的阶段。这个阶段的最大特点就是它有一个完整的理论体系，把理性与体系看得高于一切。从此，在德国出现了前所未有的理论热，而且一讲理论就得建立一个包罗万象的自成一体的体系。那些专门研究理论的学者是如此，就是那些专门从事创作的作家也大都涉足理论，并试图建立自己的体系。这种情况一直延续到19世纪。因此，有关美学和诗论的理论著作空前繁荣，层出不穷，就不足为奇了。

像整个启蒙运动一样，理性主义阶段也把客观地、不带成见地认识世界放在中心地位。所谓"客观"就是不受主观思想和情绪的影响，所谓"不带成见"就是不接受传统的看法和神学的权威，这也是沃尔夫遭到教会猛烈攻击的原因。不过，面对诸如理论还是经验，知性还是直觉，客观还是主观，公众还是个体，一体还是多样这样一些问题时，沃尔夫以及他的门徒总是扬前弃后。他们认为，理论高于一切，经验不足为道；知性是最可靠的认识手段，而直觉只能搅乱认识；不论是认识还是实践，都必须客观，不能带任何主观色彩；公众代表个体，个体不得危害公众；一体意味着秩序，多样意味着无序。他们之所以这样认为，原因就在于，他们所理解的理性，从正面来说，就是序化，从反面来说，就是非个体化。理性所要达到的目标就是一体化，只有一体化，才能达到启蒙运动



的最终目标——幸福的生活状态。

所谓"序化"，就是一切的一切都得纳入不容置疑的原则之下，三段论法是惟一正确的思维逻辑，法则是衡量一切的最后准绳。凡是符合现有规则的，就是合理的，因而是理性的；凡是不符合现有规则的，就是不合理的，因而是非理性的。非理性就等于反理性，就应当加以反对。从这个观点出发，不仅民间即兴喜剧的无序和巴洛克文学的不规则必须予以反对，就是等级社会中的贵族享有特权和君主滥用权力也必须反对。贵族以及君主也必须服从普遍适用的法则，在这个问题上不能有任何例外，而且只有这样，他们的权利才能得到承认。君主与其臣民的关系是契约关系，臣民接受君主的统治，作为交换君主必须满足臣民的要求，保障他们的利益。沃尔夫等人在传播理性主义哲学的同时，也传播了开明君主制的思想。

所谓"非个体化"就是要求个体融入一体之中，只认可一体，不承认个体；只尊重公众，不考虑个人。个体的存在，是造成无序的根本原因，有序就得一体。正是从这个观点出发，反对一切属于个人的东西，特别是反对个人的情感和爱好。也是从这个观点出发，特别注重道德教育的作用，因为只有通过道德教育才能使个人自觉地遏制属于自己的情感和需要，服从普遍的原则和公众的利益。因此，不仅道德周刊(Moralische Wochenschriften)成为重要的媒体，而且还把道德教育规定为文学的根本任务。

沃尔夫的哲学体系和以此为基础的高特舍德的美学体系获得了巨大成功，成为一时的主导思想，这是因为他们提出序化和非个体化从而达到一体化的主张符合了时代的要求。18世纪初，市民阶层已经发展成为一个独立的阶层，旧的封建贵族的秩序对他们显然不再适用，但适合自己的秩序尚未建立，一时出现了无序的危机状态。因此，建立市民阶层自己的秩序就成为当务之急。其次，随着市民阶层的发展，市民的个体意识也在发展，启蒙运动最早阶段的种种要求就反映了这种情况。但个人意识发展到一定阶段又会妨碍市民阶层作为整体的发展。个人一旦从朦胧中觉醒，意识到自己是个独立个体，他就会要尽量满足个人的欲望和要求，就会随心所欲，自行其是。在这种情况下，如不遏制这种个人的膨胀，就难以建立符合市民整体利益的市民秩序。总之，从无序到

有序是时代的要求，沃尔夫担当了这一历史使命。在他的体系中，不能容忍由各不相同的个体组成的多样化的存在，他要求整齐划一。他不仅要排除托马修斯所说的那种"自然—本能的"理性，而且要排除一切不能纳入他的体系之中的非理性的东西。因此，理性主义所要的理性是一种顺乎时代潮流的乌托邦，希望有一个完美无缺的、能保证人人得到幸福的世界，它是整个市民阶层文明过程中的一个阶段。

既然沃尔夫—高特舍德的体系是以压制个体为己任，因而他们的美学以及以此为基础的文学创作就从原则上不能满足读者多样化的阅读要求，更不能满足读者在阅读时的猎奇心理。因此，博德默尔(Johann Bodmer)和布赖丁格尔(Johann Jakob Breitinger)正是抓住这一点首先向高特舍德发难，高特舍德一下子从众人崇拜的权威变成了大家攻击的对象。这表明，德国启蒙运动的理性主义阶段已经完成了它的历史使命，德国启蒙运动将进入一个新的发展阶段。



## 二 道德周刊

向大众传播启蒙思想是启蒙运动的根本任务，而要完成这一任务，不借助刊物是不可想像的。刊物在启蒙运动中占有特殊重要的地位。在17世纪，德国已经有了刊物，不过都是专业性的学术期刊，专供有关专业的学者阅读，用的是拉丁文。德国的启蒙运动之父托马修斯为了向专业学者之外的民众传播科学和文艺知识，于17世纪末创办了第一份德语刊物《每月对话》(Monatsgespräche，1688—1689)。托马修斯的目的是让那些并不专门从事学术活动因而也就不懂拉丁文的，但却有阅读德语文章能力的人也能接受新观点、新认识、新知识，启蒙他们的思想，规范他们的行为。托马修斯的这一努力无疑是一种创举，在历史上具有重要意义，但实际效果并不显著。这是因为，直到启蒙运动过渡期结束，启蒙运动基本还是停留在由知识分子组成的所谓"学者共和国"之内，虽然启蒙运动一开始就把突破学者的圈子定为自己的目标。到了18世纪20年代，形势发生了变化，1713年德国第一份道德周刊《有理性的人》(Der Vernünfter，1713—1714)出版以后，德国出现了一股争办道德周刊的浪潮，托马修斯的愿望终于变成了现实。

道德周刊最早出现在英国，英国作家斯梯尔(Sir Richard Steele，



1672—1729)首先创办了《闲谈者》(The Tadler，1709—1710)，随后又和艾迪逊(Joseph Addison，1672—1719)合作创办了《旁观者》(The Spectator，1711—1713)。英国市民过了一个世纪的清教徒生活之后正在寻找新的生活形式，他们要求生活中能有更多的自由和享受。道德周刊适应了市民的这种要求，它以轻松活泼的形式对市民的思想和行为进行指导，博得了市民的欢迎。英国的这种模式很快传到了德国，而与英国关系特别密切的汉堡成了道德周刊在德国的发祥地，《有理性的人》就是在汉堡创办的。德国的道德周刊最初是照搬英国的模式，像《有理性的人》最初刊载的文章，不是直接翻译英国道德周刊上的文章，就是根据德国和汉堡的情况改写人家的文章。后来创办的道德周刊才逐渐具有德国特色，其中最著名的也是在汉堡出版的《爱国者》(Der Patriot，1724—1726)。据统计，到18世纪末，德国先后出版的道德周刊有五百多种，其中除了前面提到的比较重要的还有：

《画家论坛》(Die Discourse der Maler，1721—1723)、《有理性的女性闲谈者》(Die vernünftigen Tadlerinnen，1725—1726)、《老实人》(Der Biedermann，1727—1728)、《德高望重的老妇人》(Die Matrone，1728—1730)、《公民》(Der Bürger，1732)、《怀疑论者》(Der Freidenker，1735，1742—1743)、《世界公民》(Der Weltbürger，1741—1742)、《小伙子》(Der Jüngling，1747—1748)、《正派人》(Der Redliche，1751)、《人》(Der Mensch，1751—1756)、《朋友》(Der Freund，1755—1756)、《北方的督查》(Der Nordische Aufseher，1758—1760)、《没有偏见的人》(Der Mann ohne Vorurteil，1765—1766)。



道德周刊出现以前，一般具有阅读能力的普通市民经常阅读的读物除了《圣经》以外，就是所谓的"修身文学"(die Erbauungsliteratur)。"Erbauung"这个词在17世纪广泛使用，它的基本思想就是按照基督教的教义修炼自己，培养虔诚的信仰和遵循基督教的道德规范。随着教育的普及，认字的人越来越多，教民们除了聆听牧师的布道以外，还可以通过阅读增加信仰。"修身文学"就是在这种情况下应运而生的，它实际起着牧师的作用，它对培养人们的阅读习惯起了很大作用。这种"修身文学"与道德周刊的共同之处，就是它们都具有训诲性，都用于修身养性。它们之间的根本区别就是，前者是宗教的，后者是世俗的。这就是说，前

者是从宗教的角度看待生活，后者是从世俗的目光观察生活；前者宣传基督教教义和道德，后者宣传的是理性和理性的道德。因此，当世俗化成为时代潮流的时候，世俗的道德周刊就逐步取代了宗教的“修身文学”，成为广大民众爱读的大众读物。道德周刊刚出现的时候，曾遭到宗教界的非议和书报检查当局的刁难，但道德周刊从来不把自己看做是“修身文学”的对立面，更没有排斥过“修身文学”。向读者推荐读物是道德周刊的一大任务，它推荐的读物从来就包括《圣经》、祈祷书以及修身文学，因为培养“理性的虔诚者”也是道德周刊的一项宗旨。因此，道德周刊逐步取代了“修身文学”，那是发展的自然结果，而不是道德周刊刻意追求的目标。

什么是道德周刊的宗旨？高特舍德在他主编的《老实人》上做过这样的表述：“我的最崇高的目的，就是铲除非理性和不道德，把理智和美德送到我的同胞中间，并促进它们在他们中间的发展。”理性原则是道德周刊的纲领，使人的思想和行为符合道德准则是它的目的。对读者直接进行道德教育，直接指导读者的思想和行为，是这种刊物与其他形式的刊物的根本区别。道德周刊的内容，既有对好人好事的记述和赞扬，也有对各种不道德行为的揭露和批评；既有理论的论述，也有实践的指导；既有小说故事，也有科普知识和生活常识。形式有评论，有记叙；有书信，有对话；有讽刺，有颂扬；有纪实，有梦境；有寓意，有寓言；有真人真事，有虚构故事。总之，内容丰富，形式多样，短小精悍，可读性强。另外，虽然进行道德教育，但是是以轻松的而不是严肃的，亲切的而不是强迫的，生动的而不是生硬的，对话的而不是命令的，说理的而不是教条的方式进行的，因而深受读者欢迎。

道德周刊还有一个重大特点，那就是所有文章的作者都不用真名，它们都是以有特定含义的虚拟的名字用第一人称直接对读者讲话。比如，博德默尔和布赖丁格尔主编的《画家论坛》就是以文艺复兴时期的画家拉斐尔、米开朗琪罗、米勒等人的名义对各种问题发表议论。而且绝大多数道德周刊的标题就是虚拟的作者，例如《爱国者》的虚拟作者就是“爱国者”，《老实人》的虚拟作者就是“老实人”，他们都在刊物上做了自我介绍。“爱国者”在该刊第一期（1724年1月5日）上这样介绍自己：他生在下萨克森，长在汉堡，但把全世界看做他的祖国，把所有的





人——不分等级、性别和年龄——都当做自己的亲属、朋友或者同胞。他去过世界各地，读过很多书，他的最重要的知识源泉是《圣经》和大自然这本书。五十八岁时他辞去了所有职务，退出了一切活动领域。这时，他家财万贯，但慷慨解囊，博施广济；他深居简出，但对市里的一切了如指掌。他的打算是，引导读者走上美德的正路，铲除根深蒂固的错误和陋习。这位“爱国者”在155期（1726年12月20日）上还介绍了他的一位朋友。此人出身名家，知识丰富，是个正直的基督徒，模范丈夫，诚实的商人。他除了经商以外，还担任各种荣誉职务，完成各种市政管理任务。他特别关心所在城市的繁荣发达，对穷人总是慷慨相助。他对“真正的市民自由”有深刻的了解，在一切方面都体现了“市民精神”，他懂得“市民的幸福”与“贵族或宫廷的生活方式”之间的区别。“老实人”也把自己称为“诚实、肯干、认真负责的市民”，他要通过他的刊物同与他“讲同一种母语的人对话”，他企图把“理性的结论和修身的学说”传达给读者，从而使他们得到好处。他的原则是“寓教于乐”，因为“活生生的事例比干巴巴的规则和陈旧的历史故事更有力量”。

很显然，采用虚拟作者这种形式是为了拉近刊物与读者的关系，作者以亲友或同胞的身份直接与读者讲话，增加亲密感和亲切感。为此，道德周刊还经常刊载真实的和虚拟的“读者之声”，把读者当做对话伙伴，造成一种相互交流的气氛。

道德周刊虽然自称面向所有人，但真正被当做对话伙伴的是市民以及小贵族。这从虚构作者的身份就可以看出，他们不是市民就是具有市民特点的人。事实上，道德周刊也并不是要教育所有人，而主要是教育市民，使他们成为符合启蒙理想的人：勤劳肯干、诚实可靠、朴素自然、聪明机智、坦诚开放、中庸适度、有同情心、守纪律等。所以，道德周刊是德国启蒙运动的第二阶段也就是它的发展期中一个具有重大社会意义的现象。这不仅因为它宣传了启蒙思想，宣传了理性和理性的道德观，更主要的是，它是宣传这些思想和观点的最有效的手段。就它在当时产生的影响而言，任何一种文学形式都无法同它相比。这就毫不奇怪，为什么启蒙运动发展期的作家几乎都是这种刊物的热心支持者。博德默尔和布赖丁格尔创办了《画家论坛》，高特舍德创办了《老实人》和《有理性的女性闲谈者》，布罗克斯是《爱国者》的主要撰稿人之一，不少

作者是通过给道德周刊撰稿而走上文坛的。

莱辛与启蒙运动发展期的作家不同,他对道德周刊持批评态度,他怀疑这类刊物进行道德教育的策略是否有效。他认为,这类刊物的作者并没有走出"学者共和国"的巢穴,他们总是把他们认为正确的、好的道理和规则强加给读者。莱辛的批评切中要害,道德周刊主要是向读者灌输,而不是启发他们独立思考。不过,莱辛已是启蒙运动下一阶段的作家。也就是说,当莱辛提出批评时,启蒙运动的发展期已经过去,启蒙运动的鼎盛期已经到来。鼎盛期是个提倡独立思考的时代,而在发展期以灌输的方式普及启蒙思想却十分必要,不然怎么会有独立思考的时代到来呢?因此,道德周刊虽然一直持续到18世纪末,但最兴盛的时期是在1720年到1760年之间,也就是大体相当于启蒙运动发展期。

道德周刊满足了读者的阅读需要,同时也激发了读者的阅读兴趣,特别是阅读文学作品的兴趣。文学与科普性兼而有之的道德周刊到了18世纪40年代就开始分化,专门的文学刊物相继出现,德国最早的文学刊物是高特舍德的学生施瓦伯(Joachim Schwabe)主编的《理智和机智的娱乐》(Belustigungen des Verstandes und des Witzes,1742—1745)。由此可见,就是在德国文学期刊发展的历史上,道德周刊也占有重要地位。



### 三 文学理论与文学理论的争论:从高特舍德到鲍姆嘉滕

18世纪20年代,德国文学面临的形势是:一、与法国、英国、西班牙等周围国家的文学相比,德国的文学明显落后。二、德国的哲学与科学已经形成了自己的体系,与欧洲其他国家的哲学与科学并驾齐驱。与哲学和科学相比,德国文学不仅在创作方面相对滞后,就是在理论方面也毫无建树。三、德国的新兴市民阶级,特别是它的主体市民知识分子的民族意识、等级意识、自我意识,经过几十年的启蒙运动的过渡期,已经大大增强,因而他们深切地感到德国文学与其他欧洲国家的文学相比的落后性,以及德国文学与德国哲学和科学相比的滞后性。他们强烈要求建立一种可以与其他欧洲国家文学相比美的、符合市民要求的德国自己的民族文学。民族文学这面大旗,就是在这个时候树起来的。因此,民族文学应该是什么样,如何建立,走什么样的路,朝着什么方向,依据



什么原则,就成了人们关注的问题。另外,我们已经知道,直接涉足德国文学的人大都是大学教授或其他学者,他们大都是沃尔夫哲学的信徒,因而他们解决上述问题就不是从实践入手,而是从理论开头。他们相信,只要从文学理论方面对上述问题做出明确回答,文学创作就会自然而然地走上正路,就会取得应有的成就,这又是启蒙运动发展的一大特点。

这个时期,文学创作方面的成就并不突出,倒是理论观点更引人注目。这些理论观点并不是对当时文学创作的总结和概括,而是理论家研究了亚里士多德、贺拉斯以及布瓦洛等外国古代和近代诗学家的著作以后结合当时的实际提出的。这些理论主张一经提出就成为创作实践的指南,因而这个时期的文学创作都程度不同地受有关理论主张的影响,有的甚至是在有关理论的直接指导下进行的。因而,启蒙运动发展期最值得注意的现象,首先不是文学创作,而是理论主张;它的代表人物不是创作者,而是理论家。另外,既然理论直接指导实践,因而它的意义和影响也就更大,这样自然更容易引起争论。因此,德国启蒙运动的发展期是各种理论主张层出不穷和不断更替的时期,是各种理论不断争论的时期。正是在这样的更替和争论中,我们看出了德国文学向前发展的轨迹。

#### (一)高特舍德

建立民族文学这面大旗,首先是由高特舍德树起的,同时他也是第一个从理论上规划了德意志民族文学发展走向和创作原则、规定了启蒙运动文学的任务和使命的理论家。由于他对德国文学发展的巨大贡献,他一度成为德国文学界的绝对权威,但从18世纪40年代起,随着文学的发展他又逐渐成了批判对象。不管是"绝对权威",还是"批判对象",都说明他的影响力是很大的。一直到18世纪50年代中期,他一直是德国文学界的中心人物,不管他是受到拥护,还是遭到反对。因此德国启蒙运动发展期的最主要的内容就是高特舍德的文学主张以及围绕这些主张展开的争论,而他本人也就成为整个德国启蒙运动最关键的人物之一。

高特舍德出身于柯尼斯堡的一个牧师家庭,1714年进入柯尼斯堡大学学神学、语言和哲学,1724年获得学位,在莱比锡大学任教。高特舍

德能成为左右德国文坛的大人物，除了他个人的成就以外，莱比锡这个地方也有不可抹煞的作用。当时的德国没有全国性的文化中心，只有分布在各地的地区性的文化中心，莱比锡就是影响范围较大的文化中心之一。特别是莱比锡大学，是全国著名的大学之一，拥有众多知名教授。这样的环境，开阔了高特舍德的视野，有助于他通览全局，使他能更深切的感受到时代的脉搏和挑战，容易找到迎接挑战的突破口。

高特舍德是沃尔夫的门徒，是个不折不扣的理性主义者，他的哲学著作《世界全部智慧的精髓》(Erste Gründe der gesamten Weltweisheit，1733)对沃尔夫庞杂费解的哲学体系做了比较通俗的解释。他把理性看得高于一切，避恶从善是最高的道德律令；人要享有幸福生活，就得具有理性和美德，而不能仰仗教会或世俗的权威。为此，他创办了道德周刊，先后编辑出版了《有理性的女性闲谈者》(Die vernünftigen Tadlerinnen，1725—1726)和《老实人》(Der Biedermann，1727—1728)。高特舍德还全力为建立统一的标准德语而斗争，写了许多有关德语的论著。不过，对德国文学的发展具有重大意义的著作还是《为德国人写的批判诗学试论》(Versuch einer kritischen Dichtkunst vor die Deutschen，1730)。这部著作依据亚里士多德、贺拉斯、布瓦洛、奥皮茨的学说，全面阐述了高特舍德的文学观点，成为启蒙运动发展期文学创作的纲领。这部著作的价值并不在于它提出了具有重大理论意义的观点，而在于它对当时德国文学面临的迫切问题从理论上做出了明确回答，从而成为德国文学发展的指南。也正因如此，一旦德国文学向前发展了，高特舍德的那些观点不仅失去了指导创作实践的意义和自身的理论价值，而且还成为德国文学进一步发展的障碍。这就是这本书的主要观点一度被人奉为经典，尔后又遭人彻底否定的原因。那么，在这部著作以及他的有关著作里，高特舍德就文学问题提出了哪些观点呢？

高特舍德这本书的标题《为德国人写的批判诗学试论》，就清楚地表明了写这本书的意图和所依据的哲学基础。诗学自古有之，但专门对德国人写的诗学为数不多。而且按照当时的理解，诗学并不是一门科学，而是创作指南。因此，高特舍德为德国人写诗学就是接受时代挑战，为建立德国人自己的文学制定行动方针。要想建立德国人自己的文学，首先要把它建立在正确的哲学基础之上，而在当时最正确的哲学基础



就是沃尔夫的理性主义哲学。为了强调这一点，高特舍德特地在"诗学"前面加入了"批判的"(kritisch)一词。kritisch是由Kritik(批判)变来的形容词，是启蒙运动时期的流行词。它的基本意思就是一切都得置于理性可以证明的、本身就是符合逻辑的、并且是有系统的联系之中，这种联系的所有原理都不是由主观判断形成的，而是经过严格的逻辑推理得出来的，因而是绝对可靠的。这也就是说，高特舍德用"批判"一词的目的，就是为了强调书中的一切观点都是按照理性主义的原则，经过理性的严格检验，用逻辑的方式推论出来的，因而是可靠的。

高特舍德的诗学是从讨论"趣味"或曰"品味"(Geschmack)开始的。"趣味"或"品味"这个概念最早是由西班牙作家格拉西安(Baltasar Gracián，1601—1658)提出来的，指宫廷贵族在社会生活中的品行，当时并不是一个审美范畴。后来，布瓦洛在他的《诗的艺术》里采用了这个概念，不过这时已成为鉴别艺术的标准，有了审美意义。到了18世纪，趣味或品味在成为审美范畴的同时，也保留了衡量人的品行的意义，不过不再单指贵族，而是市民化了。在德国最早讨论趣味或品味问题的是在德国传播布瓦洛理论的宫廷诗人柯尼希。他在《诗学和演说术中的好品味研究》(Untersuchung von dem guten Geschmack in der Dicht-und Redekunst，1727)中提出了"好品味"(der gute Geschmack)这个说法，并且指出"好品味"是"人的心灵中各种高贵力量的引路者和导师"，它不仅从审美角度判断对象，而且"还能引导意志的行动"。从柯尼希开始，趣味或曰品味在整个18世纪的德国就成为最常使用的概念之一，讨论它就成为一个热门话题。

高特舍德也抓住了这个热门话题，他也把"品味"分成两种，"好品味"与"坏品味"。他强调，"好品味"就是"与理性确定的规则相一致"的品味；这种一致性已经到了这种地步，不经逻辑推理，单凭感觉就能判断出某一事物的真和美。因此，"好品味"也是一种知性，或者更确切地说，是"类似理性"。很显然，高特舍德提倡"好品味"，主要是为了把文学创作和审美判断纳入理性主义的轨道，因为在他看来，只有符合理性主义的规则，才会有真正的文学创作和审美判断。

不过，高特舍德提倡好品味还有一层意思，那就是确立市民阶级在文学中的正宗地位。他明确指出，只有能正确使用理性的市民才会有好

品味，也只有他们才会成为"成熟的"读者和观众，而文学作品的好坏和价值最终是由这些"成熟的"读者和观众决定的，而不是由提供资助和委托的王公贵族的无法预测的喜好决定的，更不能依据贱民的坏品味来判断。这也就是说，文学的创作和接受，都必须符合"成熟的"市民的品味，因为只有他们的品味是符合理性的，因而是好的。坏品味首先来自"贱民"，即下层人民，同时也来自上层的王公贵族，因为他们把文学只当做取乐的工具。正如理性必须同非理性进行斗争一样，好品味也必须同坏品味进行斗争，诗学就是为这样的斗争提供理论的和实际的帮助。

高特舍德的诗学回答了文学的两个根本问题：文学是什么？文学有无目的？对第一个问题的回答是：文学是自然的模仿；对第二个问题的回答是：文学是有目的的，它是有用的，而且必须有用。它的用处就是传达真理，传播美德；它既有认识功能，更有教育功能。这两个答案同时也是高特舍德诗学的最基本观点，其他的观点都是由此派生出来的。

高特舍德所说的"自然"，包括一切物质的和人的现象，一切自然的和历史的过程，这些现象和过程都贯穿了理性的原则，因而是有序的，和谐的，完美的，并且是不可改变的。因此，高特舍德所说的"自然"就相当于我们通常所说的现实，而文学所要模仿的就是这种已经达到完美程度的自然或曰现实。他说："一部艺术作品的美不是建立在一个空洞无物的、自以为是的妄想之上的，它的牢固的和必然的基础就在事物的天然性质之中。上帝按照一定的数量、尺度和重量创造了自然，自然本身就是完美的。因此，艺术如果也想贡献美的东西，那就只能模仿自然模式。"自然本身已经是完美的，艺术只要把自然的完善复制出来，就达到了美的程度。所以，高特舍德所说的"模仿"就是严格意义上的模仿，具有复制的意思。

高特舍德在把文学定义为自然的模仿的同时，又赋予文学极其重要的功能。他曾这样写道："它（指文学——引者）在赞美诗中歌颂美德，在羊人剧中鞭打罪恶。在寓言中，它成为受人欢迎的道德教师，在戏剧中成为人类生活的画师。它在悲剧中讲述有罪过的人的不幸经历和真正的幸福，在喜剧中描述下等人的愚蠢和偏爱以及所有一切令人发笑的品质，在羊人剧中描绘黄金时代那种令人羡慕的纯洁。另外，它也颂



扬上帝的善行，它为一切美好事物的创造者唱赞歌和感恩歌。它安慰悲痛的人，教导无知的人，给犹豫不决的人下定决心的力量，为受苦的人减轻痛苦，甚至让死亡变得甜蜜，它以最美的色彩描绘永恒的欢乐。"正因为文学有如此重大的作用，所以高特舍德就把文学说成是"一种大大有助于真理和美德的艺术"。文学首先要真，其次要有用。只有传达了真理，从而推动了市民教育和解放过程的文学才能得到承认。文学必须担当起道德教师的职责，而且在这方面它的作用没有任何其他的东西可以替代，因为一部真正的文学作品"介于道德教科书和一般故事之间"。纯粹的道德观念过于枯燥，过于抽象，没有文化的人不是对此不感兴趣，就是难以了解其中的真谛。一般的故事虽然没有文化的人读起来津津有味，但对他们没有教化作用。相反，文学作品既有教化作用，又受人喜欢，因而最适合对人进行道德教育。

高特舍德的这两个基本观点并无新意，只是阐发了古人的观点而已。不过，对当时的德国文学却具有重要的意义。要了解这一点，就得看一下文学在当时德国社会中的处境。德国的王公贵族一贯不重视文学，德国的学术界认为文学根本不是什么"学问"，瞧不起它。至于一般人阅读文学作品纯粹是为了消遣，或者是从中取乐，或者是在陶醉中暂时忘却生活中的各种负担和烦恼。面对这样的形势，高特舍德认定文学也受理性支配，也能传达真理，这就把文学提高到与哲学同等的地位，而且他斩钉截铁地说："诗（Poesie，即文学——引者）是学问中最高贵的部分。"另外，既然文学肩负教育市民、启蒙大众的重任，它在市民阶级的教育系统和文化生活中就占了重要的固定的位置。文学不再是用来消磨时光，麻痹神经的玩物，而是关系到市民阶级成长发展的重要环节。因此，从高特舍德开始，文学在社会生活中的地位才真正确立，它的重大意义才逐步被人认识，创立德国自己的民族文学的要求才随之尖锐地提了出来。

高特舍德还把模仿自然分为三个等级。最低的一级是不加修饰地直接模仿自然的对象，第二级是在舞台上的情景模仿，第三级也就是最高一级是以"情节框架"（Fabel）为中心的文学模仿。"情节框架"是高特舍德诗学中的一个重要概念，按照高特舍德的理解，它是文学的灵魂，没有了它文学就不再是文学。那么，什么是"情节框架"？"情节框架"就

是叙述一件在一定情况下可能发生但并没有发生的事情，这件事包含着一条有用的道德真理。这就是说，文学虽然是自然的模仿，但它描述的并不一定就是现实中实际存在的和实际发生的人和事。这样，或然性(Wahrscheinlichkeit)就成了高特舍德诗学中另一个重要概念。什么是或然性呢？高特舍德说："按照我的理解，文学的或然性不是别的，就是虚构的事情与实际发生的事情相似，或者说，就是情节框架与自然的一致。"既然文学至多只能写可能存在和可能发生的事，那么那些不仅实际上不存在而且看来好像也不可能存在的事就被排斥在文学表现的范围之外。所以，奇异的东西(das Wunderbare)，包括幻想的、梦幻的、离奇的、怪诞的等等，就决不能成为文学描写的对象。当然，高特舍德也清楚地知道，在文学发展的历史上，许多奇异的东西成为文学描写的对象，如在神话中、童话里以及动物寓言里等等。这些事实他无法抹煞，而且他作为一个严肃的学者也不愿抹煞，只是对此他有他自己的解释。他说："今天的作家，有足够的理由，不去写这些奇异的东西，现在的世界比百年前开化多了。"过去写奇异的东西，那是因为当时世界还没有开化，人也没有理性。如今世界已经开化，人也有了理性，就再也用不着写这类"非理性"的东西了。

为了贯彻他的文学是自然的模仿和文学肩负教育使命的两大论点，高特舍德还提出了一个方案，告诉作家如何建构一部作品。他说："首先要根据要达到的目的的特点，选择一条富有教育意义的道德准则，它将是整个作品的基础。据此，要想出一件具有普适性的事件，情节就出现在其中，所选的那条道德准则也就具有了感性的具体性，变得一目了然。"按照高特舍德的方案，作家要做的首先是选好一条道德准则，然后把它图解出来。这样，要求作家的，就不是他的创造性、独创性，也不是他的想像力和虚构力。另外，在这个方案中，也不给作家留有任何余地去显示自己的个性和表达自己的主观感情。排斥主体，摒弃情感，敌视想像和幻想，是高特舍德诗学的致命弱点，或曰主要特征。

像当时所有的诗学著作一样，高特舍德的《批判诗学试论》也介绍各种文学体裁。他的体裁论，也是他上述基本观点的延伸。他描崇史诗，贬低小说，因为当时的小说带有浓厚的传奇色彩。由于他只看重理性，因而对那些抒发情感的、没有情节的文学种类，如诗歌，就持否定态度。



他对诗歌的发展视而不见，积极提倡早已过时的即事诗，因为按照他的理解，诗歌只能是对外来情感的模仿，而不能是自己主观情感的抒发。高特舍德虽然认为舞台是对人进行道德教育的最佳场所，但他坚决反对歌剧。可能由于当时德国宫廷特别厚爱歌剧，再加之歌剧的表演本身缺乏高特舍德所要求的或然性，因而他认为歌剧是宫廷的娱乐艺术，对市民有害无益。与此相反，他大力提倡戏剧，尤其是悲剧，认为悲剧才是真正的"正规剧"。在德国就是要以法国古典主义悲剧为榜样，全面引进法国古典主义的理论和规则，建立德国自己的"正规剧"。不言而喻，这样的"正规剧"必须符合"三一律"，悲剧的主人公只能是王公贵族，语言必须是激昂的诗句。喜剧虽然不属于高特舍德全力倡导的文学种类，但他也不排斥喜剧，因为喜剧也有教育作用，只不过，喜剧的主人公只能是王公贵族以外的一般人，只有这些"下等人"才能成为讽刺嘲笑的对象，另外剧中也绝不能出现民间喜剧中常出现的插科打诨的场面和专司此职的丑角。

以上就是高特舍德诗学理论的大致内容，这些理论是适应文学发展的需要提出的，而且事实上也推动了文学的发展。但是，发展的辩证法就在于，正是这样的发展使他的理论中的一些弱点暴露出来，成为进一步发展的障碍，因而不对他的诗学理论进行批判，文学就无法再往前发展。

### （二）博德默尔和布赖丁格尔

博德默尔和布赖丁格尔同在苏黎世一所高级中学任历史教员，有教授头衔。他们俩长期合作，从1721—1723年共同编辑出版了道德周刊《画家论坛》，以后又致力于整理出版德国中世纪的文学作品和翻译英国文学，骑士爱情诗(der Minnesang)、《尼伯龙人之歌》(das Nibelungenlied)、《巴尔齐伐尔》(Parzval)等德国中世纪文学的瑰宝在沉寂几百年之后又重见天日是他们的功劳。由于他们俩的努力，苏黎世这个当时只有一万人口的城市发展成为德语区的又一个文化中心。特别因为他们对英国文学情有独钟，苏黎世还成为翻译出版英国文学的中心。另外，博德默尔自己也创作了不少文学作品，只是由于本身价值不高，早已被人遗忘。博德默尔和布赖丁格尔在德国文学史上所以占有一席之地，主要是因为他们的文学理论观点，尤其是他们就文学理论问题与高

特舍德的争论对德国文学的发展具有重要意义。

这两位瑞士人很早就参与了文学理论的讨论，1727年就共同撰写了《想像力的影响和使用》(Von dem Einfluß und Gebrauch der Einbildungskraft，1727)，献给沃尔夫。他们俩的文学理论观点也是建立在莱布尼茨—沃尔夫的理性主义哲学基础之上的，他们与高特舍德原本是志同道合的战友，他们都为传播启蒙思想，为反对巴洛克的浮华风格而斗争。他们与高特舍德之间不仅基本观点相同，而且个人关系也非常密切。他们经常通信，相互切磋，甚至彼此赞扬。1736年博德默尔在高特舍德的刊物《德意志语言、文学和雄辩术的批判历史评论》(Beiträge zur kritischen Historie der Deutschen Sprache，Poesie und Beredsamkeit)上发表了一首题为《德意志诗歌的性质》(Charakter der deutschen Gedichte)的诗，其中对高特舍德大加赞扬，而高特舍德又在另一篇文章中说："这位学识渊博的博德默尔教授先生是目光敏锐的批评家。"

博德默尔和布赖丁格尔与高特舍德的分歧最初是由对弥尔顿(John Milton)的《失乐园》(The paradise lost)的评价引起的。博德默尔于1732年把这部史诗译成德文，并认为这部作品是文学中的最高成就。高特舍德认为弥尔顿的作品"一文不值"，更认为提倡这样的作品是一种危险倾向，于1740年就在他自己主编的那份刊物上批评博德默尔。而对来自正值如日中天的德国文学界"绝对权威"的挑战，两位瑞士人毫不示弱，勇敢应战。为了维护他们的观点，仅在1740年就发表了布赖丁格尔的《批判诗学》(Kritische Dichtkunst，1740)和《对比喻的性质、意图和使用的批判研究》(Kritische Abhandlung von der Natur，den Absichten und dem Gebrauch der Gleichnisse，1740)，博德默尔的《对文学中的奇异的批判研究》(Kritische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie，1740)。一年以后，也就是1741年，博德默尔又发表了《对作家的诗意画的批判评说》(Kritische Betrachungen über die poetischen Gemälde der Dichter，1741)。

如果说，高特舍德与两位瑞士人的争论的导火线是弥尔顿的《失乐园》，那么他们之间争论的焦点就是"奇异"(das Wunderbare)。奇异是博德默尔和布赖丁格尔文学理论中的一个中心范畴，布赖丁格尔在《批判诗学》第六章里对它做了详尽的界定。他首先指出，"新是一切诗意美的



源泉"。所谓的"新"总是与我们通常所认为的真有一定的距离。假使这个距离大到一定程度，以致"一种表象(Vorstellung)与我们对事物正常进程的习惯了解正好相反，这种表象就不再叫做新，而应叫做奇异"。因此，他说，"文学中的奇异是新的最外一级"。这也就是说，新虽然与真有一定的距离，但它还留在真的范围之内，仍然给人以真的印象；相反，奇异与真的距离如果大到这种程度，"乍看起来，好像与我们对事物的本质，自然的力量、规则和进程的寻常理解相矛盾和相抵触似的"，那样奇异就给人一种假的印象。不过，布赖丁格尔又特别强调，这种假只是一种"假象"(Schein)，而不是真的假，认为奇异归根到底还是以实际的真和可能的真为基础的。"假使奇异一丁点儿真也没有，那样最恶劣的撒谎者就成了最优秀的诗人"。因此，布赖丁格尔给奇异下了这么一个定义："奇异不是别的，就是经过乔装以后的或然。"奇异必须与或然相结合，而"奇异与或然的结合是文学最高的美和力量"。什么是或然呢？布赖丁格尔说："或然就是所有按照有正常理智的人的判断在一定情况下和一定条件下可能存在和可能出现的一切。"所以，或然是建立在与我们的认识和经验进行对比的基础之上的，而且对比的结果是与我们认可的法则和状况相一致的。

很显然，布赖丁格尔认为，文学表现的对象既不是真，也不是或然，而是奇异。如果我们把真称为实在的现实，把或然称为可能的现实，奇异就是想像的现实。为什么非得表现这种想像的现实，即奇异呢？布赖丁格尔有如下解释：文学的目的，就是引起读者或观众的惊奇，触动他们的心灵，给他们欢乐。要取得这样的效果，达到这样的目的，文学必须表现奇异，而且是与或然相结合的奇异。这是因为，一方面，如果文学所表达的事情过于真实，太具或然性，不具有任何奇异性，它就不会引起接受者的注意，当然因此也就不会打动接受者的心灵；可是，另一方面，如果文学表现的事情过于奇异，以致不具有一点真实性和或然性，它就会失去可信性，而不可信的东西同样不能打动人们的心灵。所以，作家必须给奇异涂上真或或然的色彩，让它似真；真或者或然以奇异的外貌出现，让它似假。这也就是说，按照两位瑞士文学理论家的理解，文学表现的人和事与现实中的人和事相比，是似真非真，似假非假。这里，他们使用了"假象"(Schein)这个概念，认为文学的

魅力就在于它依据的是假象。由瑞士文学理论家提出的这个概念以及有关它的解说，后来被席勒采用，而且把它们发挥到极致。

从以上分析可以看出，布赖丁格尔和博德默尔讨论了两个问题，即文学与现实的关系以及文学与接受者的关系。这两个问题实际上也就是高特舍德所要解决的问题：即文学是什么以及文学有什么功能。从这里可以看出这两位瑞士人与高特舍德的共同点以及他们之间的分歧。

博德默尔和布赖丁格尔，与高特舍德一样，也承认文学是自然的模仿，而且他们也都认为，文学不能直接模仿实际存在的现实，如果那样的话，文学就变成历史。不过，如果我们把实在的现实（即真实）、可能的现实（即或然）、想像的现实（即奇异）看做三个不同的等级，那么，按照高特舍德的理论，可能的现实（即或然）是模仿自然的最远的极限，而两位瑞士人则认为模仿的范围可以扩大到想像的现实（即奇异）。所以有这样的分歧，是因为正如我们在前面已经提到的，高特舍德认为，自然本身就是完美的，文学只要如实地把自然的本来面目呈现出来就达到了美的程度；而两位瑞士人则认为：只有新以及它的最外一级奇异才是美的源泉。按照高特舍德的观点，作家的主要任务是求真；按照两位瑞士人的观点，作家的主要任务是求异。求真就得依靠理智，而求异就得凭借想像。因此，要不要想像就成为他们的一大分歧。从高特舍德的观点出发，文学必须排斥想像；从两位瑞士人的观点出发，没有了想像，文学难以成为文学。这就进一步涉及到作家与现实的关系。

高特舍德认为，作家只是自然也就是现实的模仿者，而两位瑞士人则认为，作家是现实的"创造者"。布赖丁格尔在《批判诗学》中说："在这个意义上，也可以把Poietou，也就是创造者这个名称加给作家，因为他通过他的艺术不仅使看不见的事物具有了可以看得见的躯干，而且他还仿佛创造出了原来对感官根本不存在的事物。"这也就是说，作家在作品中所表现的那个世界，并不是现实世界的翻版，而是作家自己"创造"的世界。为了使自己的观点具有权威性，布赖丁格尔还引用莱布尼茨的"一切可能世界"的论断。既然我们生活的这个现实世界是"一切可能世界中最好的一个"，那么除了我们这个现实世界以外还有无数可能的世界。文学不仅要表现现有的世界，而且还要表现一切可能有的世界。可能的世界不是现实的世界，因此尚须作家自己去"创造"。"创造"



出来的世界既像我们生存的这个现实世界但又不是我们生存的这个现实的世界。这样的观点，已经接近于几十年之后歌德提出的"第二自然"的观点，或者可以说，这两个瑞士理论家已经开辟了通向歌德观点的道路。

就文学的功能而言，两位瑞士理论家与高特舍德的观点也不是南辕北辙，而是在承认原则的基础上各自的侧重点不同。他们都认为，文学对接受者应该而且必须起有益的作用，而且也认为，这种作用就是教育作用和娱乐作用。他们的分歧在于，这两种作用中哪一种更重要些。很显然，高特舍德认为教育作用更重要，瑞士人认为娱乐作用更重要。由此引发的另一个分歧就是文学对接受者起作用究竟是通过理智还是通过感情。高特舍德认为是理智，文学的主要作用就是让接受者认识、接受和实践有益的道德准则；而两个瑞士人则认为是感情，文学的主要功能是触动接受者的心灵。他们明确指出，文学不仅要"照亮理智"，而且更重要的是"触动心灵"。因为他们认为，决定人的思想和行为的，不光是理性的认识，还有感情的力量。而且就文学对人的作用而言，情感比理性的作用更大。因此，他们特别注重文学作品中人物的情感世界，特别注重能触动接受者情感的东西，并要求像莎士比亚那样，塑造人物深层的心理活动。高特舍德认为这两个瑞士人的这些主张是一种倒退，倒退到巴洛克时代。其实，两位瑞士人并没有否定高特舍德的努力，只是纠正了他的偏差；他们的主张更不是倒退，而是前进，因为正是他们的主张成为在德国启蒙运动鼎盛期广为流行的重情倾向的先导。

至此，我们就可以把高特舍德与两位瑞士文学理论家之间的分歧简单地总结如下：如前所述，他们之间争论的导火线是弥尔顿的《失乐园》，他们争论的焦点是奇异，而他们之间最主要的分歧就是：在文学与现实的关系上，一方重实，一方重虚；在文学的功能问题上，一方重理，一方重情。其他的分歧都是由这两个主要分歧派生出来的。这些派生的分歧中最主要的有如下几个：一、在德国文学的发展应走哪条路的问题上，高特舍德主张走法国古典主义的道路，瑞士文学理论家主张效法以弥尔顿为代表的英国文学的道路。二、在对待规则的问题上，高特舍德认为，作家在创作时必须按照规则，而且还必须遵守法则，这也就是说，先有规则，后有创作。两位瑞士人则认为：法则是从优秀作品中总结出

来的，因而是先有创作后有规则；现有的规则只能供作家在创作时参考，而不能成为他们创作的指南。正由于这个原因，布赖丁格尔在他的《批判诗学》中就没有"写作指南"这么一章，而从17世纪以来的所有的诗学著作，包括高特舍德的《试论》，都把"写作指南"当做必不可少的内容。三、在对待形象化的问题上，高特舍德认为，形象化只是实现文学对人进行教诲的手段，只要做到"清楚"、"明白"就够了。两位瑞士人则认为，形象化不仅是手段，也是目的，因为它本身包含一种美，它有自己的价值。为此，他们特别推崇比喻、象征等形象化的手段，而且还提出了"诗如画"的主张，要求文学作品中的形象的图像能够具体、生动、美丽。另外，他们还认为，衡量形象化图像的质量，不能看它们的外在或然性，看它们与现实世界的外在相似性，而是要看它们的象征内涵，看它们表达世界的能力。

总而言之，博德默尔和布赖丁格尔与高特舍德在根本问题上并没有原则分歧，他们俩的哲学思想也是莱布尼茨—沃尔夫的理性主义，他们的文学理论的基点也是古代的那些主张。但是，他们特别强调作家的创造性，特别重视想像和情感在文学创作和接受中的作用，同时他们也注意到包括比喻、象征等在内的形象化手段的自我价值。这些主张代表了当时德国文学发展的方向，因而吸引了不少青年作家。尤其是博德默尔还与青年作家建立了固定的联系，启蒙运动下一阶段的三位最重要的作家中有两位，即克洛卜施托克和维兰德，都拜会过他，并受到他的直接指导。其实，博德默尔和布赖丁格尔的那些文学主张也是高特舍德观点的必然发展。但高特舍德像历史上许多对历史发展做出过贡献的人一样，一旦历史要求再向前发展时，他们就不仅不积极支持，反而百般阻挠。高特舍德顽固地坚持他自己原来的观点，全力抵抗任何偏离他原来观点的主张，结果落到众叛亲离、人人指责的地步。类似的命运也落在博德默尔和布赖丁格尔两人的头上。他们俩也没有能够随着历史的发展更新自己的观点，而是依然坚持他们原来的观点，只不过他们俩没有像高特舍德那样一意孤行地对抗时代潮流、执迷不悟地阻挡历史的进步，因而他们只是在文学界逐渐失去了影响和作用，而没有遭人攻击。

（三）不来梅撰稿人



正当高特舍德与博德默尔和布赖丁格尔的论战正酣的时候，高特舍德后院起火，他的一批学生和支持者脱离了他的阵营。施瓦伯(Johann Joachim Schwabe，1714—1784)编的杂志《理智和机智的娱乐》(Belustigungen des Verstandes und Witzes )是高特舍德派与两位瑞士文学理论家进行论战的主要阵地之一，它的撰稿人都是高特舍德的学生和支持者。在争论中高特舍德的顽固和霸道引起一些人的反感，争论本身也使一些人看清了德国文学发展的方向。于是，在1744年《理智和机智的娱乐》的撰稿人当中就有一部分人退出了这份宣传和捍卫高特舍德观点的刊物，创办了他们自己的刊物《理智和机智的娱乐新论》(Neue Beiträge zur Vergnügung des Verstandes und Witzes，1744—1759)。他们虽然都在莱比锡学习或工作，但刊物是在不来梅出版，于是文学史家就给他们起了一个共同的名称——不来梅撰稿人(Bremer Beiträger)。不来梅撰稿人并没有直接参与对高特舍德的批判，他们的刊物上也只登文学作品，其中除了他们自己的作品以外，最引人注目的就是1748年第四和第五期上发表的克洛卜施托克的《救世主》(Der Messias)的前三章。

不来梅撰稿人当中的不少人是启蒙运动发展期的重要作家，他们代表了德国启蒙运动发展的方向，如盖勒特是著名的寓言和小说作家，拉伯纳是当时少有的讽刺作家，约翰·埃利阿斯·施莱格尔(Johann Elias Schlegel)是莱辛以前德国最重要的剧作家，他的弟弟约翰·阿道夫·施莱格尔(Johann Adolf Schlegel)也是颇有成就的作家。这些作家都没有直接攻击过高特舍德，但他们的创作实践却离开了高特舍德的路线。可以说，他们是通过创作实践对高特舍德进行批判的。他们的创作已经开始从重理性、重理智、重规则，向重体验、重情感、重想像的方向改变，"整体的人"(der ganze Mensch)已经成为他们关注的重点。他们不仅强调人的理性天性，同时也强调人的感性天性，认为感性天性是人的不可忽视的部分，没有了它人也就不再是人。当然，他们还没有前进到这样的地步：无条件地承认自发本能和情感冲动的合法性；他们依然认为通过理性进行自我监督和自我控制是绝对必要的，因此，从根本上说，他们还没有完全跳出理性主义的巢穴，他们与高特舍德同属一个时代，只是他们比高特舍德又向前迈了一步，从而为德国启蒙运动从发展期到鼎

盛期过渡开辟了道路。

不来梅撰稿人当中在理论方面有所建树的是施莱格尔兄弟，尤其是哥哥约翰·埃利阿斯·施莱格尔更是有比较系统的观点，他的主要论著有：《莎士比亚与安德雷亚斯·格吕菲乌斯的比较》(Vergleichung Shakespeares und Andreas Gryphius,1741)、《论模仿》(Abhandlung von Nachahmung,1743)、《在哥本哈根建立剧院的通信》(Schreiben von Errichtung eines Theaters in Kopenhagen, 1740)以及《关于繁荣丹麦戏剧的想法》(Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters,1747)等。如前所述，施莱格尔并没有直接批判高特舍德，但他的好多观点显然是反驳和纠正高特舍德的观点。不仅在戏剧创作方面，而且在文学理论方面，他也是从高特舍德到莱辛的过渡阶段。

首先，施莱格尔匡正了"模仿"这个启蒙运动时期流行的概念，他明确指出，模仿不是复制，文学模仿的对象不是自然也就是现实本身，而是自然在人的头脑中的图像。因此，绝对不能要求文学与现实之间有等同性，最多只能要求它与现实有某种相似性，有时甚至非相似性也是绝对必要的。他举例说，现实中的伪善者、嫉妒者、赌徒或人类的其他败类，就与舞台上出现的这类人不一样，因为他们性格鲜明突出，而且非常简单，不像现实的人那样，美德和罪恶搀杂在一起。"这种非相似性，不仅不应受到指责，而且应当大力弘扬"。因为"正是这种非相似性是美感的来源"。美不是像高特舍德所说，"是来自完美的自然"，而是来自打破以为作品中写的和舞台上表现的就是生活本身的幻觉。这样的主张，在当时是相当大胆的，布莱希特的"陌生化"理论的历史源头就在这里。

其次，他毫不含混地说，"娱乐"(Vergnügen)是文学的主要目的，"模仿自然"只是实现这一目的的手段。他还特别强调，这种娱乐是"非常高尚的"，因为它不仅取悦于感官，而且更重要的是作用于理智。"戏剧除了宣布自己的高尚的目的是以理性的方式取悦于理智以外，没有必要再说自己还有别的什么目的"。他在谈到戏剧的道德教育的作用时说，"其实，一个按其本质来说仅仅是为了娱乐而写的剧本，同样也适用于道德教育"。这也就是说，"道德教育"是实现了娱乐目的之后的自然结果，它本身并不是刻意追求的目的，因此，他进而指出，戏剧即使要进行道德教育，也不能摆出一副教育者的架式，好像自己总能讲出一些别人





该知道而实际又不知道的道理，而"应该像普通人一样，在与别人的交往中让别人了解自己，千万不要让别人看出是有意对他们进行教育"。很显然，施莱格尔要求创作者摆正与接受者的关系，他们之间的关系是平等的交流关系，而高特舍德却把创作者视为接受者的导师。

施莱格尔还在《关于繁荣丹麦戏剧的想法》中不指名地批评了高特舍德。他说，有的批评家总是要在一部戏剧作品中寻找最伟大的教育意义。那么，什么是最伟大的教育意义呢？那就是"他们费尽心机从一部伟大作品中归纳出来的一条道德的训条"，假使从一部作品中归纳不出这样一条道德训条，就宣布这部作品没有存在的价值。"仿佛人们花了很多心血写成的一部伟大的戏剧作品，就是仅仅为了讲述一条道德的训条，而这样的道德训条往往又是人所共知的，肤浅的，甚至是不确切的"。施莱格尔进一步指出，正是这样荒唐的做法损害戏剧的声誉，"让人嘲笑戏剧的教诲性，让人宣扬戏剧的道德教育是肤浅的，低级的"。

最后，施莱格尔认为，不存在普通适用的戏剧规则，不能因为莎士比亚的戏剧不符合法国古典主义戏剧的规则就予以否定。这里特别要强调的是，施莱格尔不仅肯定了莎士比亚戏剧的价值，而且把莎士比亚看做是德国文学的榜样，就德国文学与外国文学的关系而言，这意味着法国古典主义时代的结束，莎士比亚时代的开始。从此一直到德国浪漫文学，长达一百年左右的时间，莎士比亚始终是德国文学界的偶像，莱辛、歌德等人都不遗余力地研究、挖掘、宣传莎士比亚本身的以及他对德国文学发展的伟大意义。

(四) 迈埃尔和鲍姆嘉滕

如果说博德默尔和布赖丁格尔，甚至包括施莱格尔，还只是对高特舍德的观点进行修正，也就是说，他们认为高特舍德的理论观点作为整体还应当肯定，那么迈埃尔(Georg Friedrich Meier,1718—1777)对高特舍德的文学理论体系就是彻底否定了。他在《对高特舍德诗学的评论》(Beurteilung der Gottschedschen Dichtkunst,1747/1748)一文中这样写道："我认为《批判诗学》是一本充满缺点和错误的书，因而我认为它也是一本毁坏德国人诗学品味的书。"

迈埃尔已经从整体上离开了高特舍德的诗学体系，建立起有别于高特舍德诗学体系的新的美学体系。这个新的美学体系就体现在他的

三卷本的著作《一切美科学的基础教程》(Anfangsgründen aller schöner Wissenschaften)中。不过，这部著作的基本观点并非迈埃尔所创，而是来自鲍姆嘉滕(Alexander Gottlieb Baumgarten，1714—1762)。鲍姆嘉滕和迈埃尔同在哈雷大学，鲍姆嘉滕从1742年起给学生讲授美学，讲课内容引起迈埃尔的兴趣，他把鲍姆嘉滕的讲课内容加以整理，在征得鲍姆嘉滕同意后，正式出版，这就是我们前面提到的那本书。到了1750年鲍姆嘉滕自己整理的讲稿正式出版，取名《美学》(Aesthetica，1750)。这样，一门新的学科——美学，就正式诞生了，鲍姆嘉滕也获得“美学之父”的美誉。因为这本书是用拉丁文写的，再加之它的主要内容早在几年前已由迈埃尔的书传达出去，因而这部书的出版并没有引起太大的反响。鲍姆嘉滕自己的美学观点，有些已在1735年出版的《对一些涉及文艺的问题的哲学默想录》(Meditationes philosphicae de nonnullis ad poema pertinentibus，1735)中公之于众。

那么，“美学”是一种什么样的新学科呢？鲍姆嘉滕在他的《美学》中开宗明义地说：“美学是感性认识的科学。”除了这一总定义以外，他在括弧里加了四个解释的定义：自由艺术的理论、低级的认识论、美的思维的艺术、与理性相类似的思维的艺术。我们只要了解了这四个解释定义的内在含义，对鲍姆嘉滕《美学》的基本内容也就清楚了。

鲍姆嘉滕认为，美学除了是“感性认识的科学”以外，还是“自由艺术的理论”。这就是说，感性认识与自由艺术之间必然存在着某种联系。那么，什么是“自由艺术”(die freie Kunst)？鲍姆嘉滕写过这么一段话：“人的生活最急需的艺术是农业、商业、手工业和作坊，能给人的知性带来最大荣誉的艺术是几何、哲学、天文学，此外还有演说术、诗、绘画和音乐、雕塑、建筑、铜雕等，也就是人们通常算做美的和自由的艺术的那些。”由此可见，鲍姆嘉滕所说的“艺术”内涵非常广泛，一切非自然产生的事物都可算做“艺术”，一切技术也都是“艺术”。与它相对的概念是“自然”。自由艺术是“艺术”的一部分。值得注意的是鲍姆嘉滕在这里把“自由艺术”与“美的艺术”算做一个概念，而且在他的《美学》中只用“自由艺术”这一概念，很少使用“美的艺术”(die schöne Kunst)这一概念。这就更使我们有理由相信，他说的“自由艺术”也就是“美的艺术”，而“美的艺术”在18世纪指的就是我们今天所说的艺术。



现在就明白了，鲍姆嘉滕所以把美学定义为“感性认识的科学”，同时又定义为“自由艺术的理论”，是因为在他看来自由艺术，或曰美的艺术，也就是我们所说的艺术，也是一种认识，而且是一种感性认识。把艺术看做一种认识，从认识论的角度去研究艺术，这在18世纪并非创见。但是，把艺术明确地看做是感性认识，这在当时就算是理论上的一大突破了。这一点我们只要回忆一下高特舍德的观点就够了：他坚持认为，艺术是一种高尚的精神活动，它只能受理性的支配，绝不能受感性的影响。艺术如若受了感性的影响，那它本身就成了感性的，而感性的必定是下流的。

鲍姆嘉滕的第二个解释性的定义是：“美学是低级认识论”。“低级认识”、“高级认识”是沃尔夫哲学中的两个概念。按照当时流行的观点，只有高级认识才算是真正的认识，而低级认识只不过是为获得高级认识必须经过而又必须克服的一个阶段，它本身还不算是一个真正的认识。因而，认识论只是研究高级认识的理论。鲍姆嘉滕不能接受这种观点，认为所谓的低级认识与高级认识在价值上并没有高低之分，它们是两种价值相等的不同的认识。这样，把艺术看做是低级认识，或曰感性认识，就不存在从认识的价值方面贬低艺术的问题，艺术的认识有其独立的价值，不能被任何其他的认识所代替。因此，以研究艺术为对象的美学也是一种认识论，它有它独立的作用和地位。正像逻辑学是用以研究和指导高级认识的科学一样，美学是用以研究和指导低级认识的科学，两者各自独立，彼此并列，同属哲学，它们之间的关系是“姐妹关系”。总之，美学是一门独立的科学，它有自己的对象，自己的规律和自己的任务。

第三个解释性的定义是：“美学是美的思维的艺术”。前面已经肯定，艺术是一种认识，而认识是思维的结果。因此，如果说，艺术这种认识有什么特殊性，它首先是来源于思维的特殊性。这也就是说，艺术家，如诗人、画家、音乐家等等，有一种特殊的思维方式，其特殊之处就在于美。什么是美？根据《美学》〔14〕节的表述：完善的感性认识就是美，不完善的感性认识就是丑。另外，根据《美学》〔18〕节的论述，完善的感性认识就是现象，美的思维所要达到的目的就与逻辑思维所要达到的目的完全不同，前者要求的是现象的完善，后者要求的是概念的正确。用鲍

姆嘉滕的话说，前者要求的是“质料的完善”，后者要求的是“形式的完善”。如果说，求真是科学与艺术的共同追求，那么，科学追求的是逻辑的真，而艺术追求的是审美的真。

鲍姆嘉滕还进而指出，逻辑的真和审美的真不可兼得。因为逻辑的真必须清楚、明晰，这就必须进行抽象，而抽象必然损害现象的丰富性和多样性，即现象的完善。反之，审美的真必须是完善的现象，即必须保持现象的丰富性和多样性，而丰富、多样的现象必定是混乱的、朦胧的，因为它没有经过知性的加工。因此，对艺术来说，个别现象比一般概念更真。这样，艺术不仅不同于科学，而且两者不能互相替代。这一点在当时无疑是理论上的一大突破，因为当时的普遍倾向是把艺术当做科学看待。

最后一个解释性的定义是：“美学是与理性相类似的思维艺术”。什么是“与理性相类似的思维”？什么是“类似理性”？按照鲍姆嘉滕的解释：人的认识有时是清楚的，有时是模糊的；清楚的认识就是靠了理性，而模糊的认识就是靠了类似理性。这种类似理性既像是理性又不是理性。这个观点，是鲍姆嘉滕从沃尔夫那里接受来的。不过，他又进一步发挥了沃尔夫的这种类比观点。他不仅拿理性与类似理性进行类比，而且拿世界与艺术作品进行类比。按照当时流行的观点，世界是一个和谐的整体，其中的每一个部分都处于一定的联系之中，而且这种联系是有序的。鲍姆嘉滕认为，一首诗，一部艺术作品，也像世界一样，有它自己的联系和秩序。他在《默想录》〔68〕节中说：“人们早已察觉到，作家在一定程度上也是造物主，也是创造者，因为一首诗必须是一个世界。”这也就是说，一首诗，一部艺术作品必须像是一个现实世界，但又不能等同于现实世界。换句话说，艺术作品具有现实世界外在的和内在的特征，但又不是现实的直接翻版。毫无疑问，这是对“艺术是自然的模仿”这一著名命题的新解释。

上面，我们对鲍姆嘉滕给美学下的定义作了一些分析，指出了各个定义的内在含义以及它们之间的联系，大体上勾画了这部美学著作的主要内容，细心的读者也许早已发现，这些定义之间除了相统一的一面外，还有个明显的矛盾，鲍姆嘉滕一会儿说美学是一种科学或者理论（美学是“感性认识的科学”，是“自由艺术的理论”，是“低级认识论”），





一会儿又说美学是一种艺术：美学是“美的思维的艺术”，是“与理性相类似的思维的艺术”。科学与艺术是两个含义不同的概念，美学何以能同时又是科学又是艺术呢？这种“双重观点”是来自鲍姆嘉滕对科学与艺术的特殊理解。他认为，科学与艺术都是规则的总和，都是提供实践中应当遵守的规则。只是科学提供的规则理由充分，因而具有确定性和清晰性，而艺术提供的规则理由不充分，因而具有随意性和模糊性。美学所提供的规则既具有确定性和清晰性的规则，也具有随意性和模糊性的规则，因而它既是科学又是艺术。

由此可见，不管把美学称为科学，还是称为艺术，它的宗旨都是一个，那就是指导实践。这种实用的观点，是鲍姆嘉滕因袭了诗学和演说术的传统。尽管鲍姆嘉滕竭力避免造成这样一种印象，他创立的美学仿佛只不过是改头换面以后的诗学与演说术，但是实际上他的美学的确没有跳出传统诗学与演说术的框框。正因为鲍姆嘉滕的一只脚还停留在旧时代美学的范围之内，因而后起的启蒙运动的主要代表人物对他的《美学》大都持否定态度。温克尔曼（Johann Joachim Winckelmann）说，这是“一些空想的默想”；莱辛说，这是“一些串连在一起的关于美学的奇谈怪论”。赫尔德（Johann Gottfried Herder）的批评就更加具体，他在《批评之林》（Kritische Wälder）第四林中说：“他（指鲍姆嘉滕）说他的著作是美的艺术与科学的理论，这无疑是最好的名称……他又说这是美学，是美感的科学，或按照沃尔夫的说法，是感性认识的科学，这也可以……但是，他还说美学是美的思维的艺术，这就完全是另外一回事儿了。”在赫德尔看来，科学是以建立理论体系为宗旨，艺术即技艺是以归纳总结教人如何实践的法则为目标。这两者有原则的区别，彼此不得混淆。他指出，美学只能是有关品味的科学，而不能是有关品味的技艺，因为研究美感的科学根本不同于美感本身。赫德尔的这一观点代表了美学发展的新方向，美学不仅仅应当是一门独立的学科，而且它的主要任务应当是探讨艺术的起源、本质等理论问题，而不应该像诗学与演说术那样，只是提供一些教人如何进行艺术创作的规则。

美学的这一新发展，使得鲍姆嘉滕的《美学》问世不久就已经过时。这正好说明，18世纪的德国文学以及与它相伴的文学理论在飞速发展。如果我们回顾一下从高特舍德的理论出台到鲍姆嘉滕的《美学》问世这

短短二十来年的发展变化，我们就会看到，德国文学在理论方面实现了巨大的突破。这种突破至少表现在下列三个方面：第一，也是最重要的，打破理智在文学的各个方面的独断地位，确立了包括情感、想像等在内的感性因素在文学中的合法地位。第二，作家不再被看做是能熟练地运用各种规则的"匠人"，劝人弃恶从善的道德教师，而是把作家界定为文学世界的创造者，人类情感的表达者。第三，由于上述两点，德国文学不再以重理性、重规则的法国古典主义为榜样，而是以重情感、重创造的英国文学为目标。

### 四　戏剧

整个18世纪，是德国戏剧发生结构性巨大变化的时期，德意志民族戏剧最终形成。不论是戏剧演出以及从事演出的演员，还是剧本创作以及剧本作者，都经历了一个由被鄙视和蔑视到受重视和尊重的过程，他们的价值逐步被人认识，他们从事的职业得到社会的认可，他们的社会地位大大提高。在这一发展过程中，启蒙运动发展期是一个关键时期，整个发展过程在这个时期发生了质的变化，现代意义上的戏剧从这个时期开始，市民阶级的民族戏剧在这个时期初见端倪。

在启蒙运动的过渡期，也就是刚刚过去的那个时期，曾出现过两位杰出的戏剧家，即维泽和罗依特。他们写的剧本，就其思想倾向是市民阶级的，就其意图是要宣传启蒙思想。但是，他们的戏剧只是德国市民阶级民族戏剧的先驱，而不是它的开始。维泽的五十多个剧本都是为学生写的，接受者非常专一；罗依特的剧本写的是他们的亲身经历，题材非常局限。他们的剧本有很强的针对性，可惜缺少普适性。再加之，维泽的剧只在学校演出，罗依特的剧只在宫廷剧院演出，因而在整个社会中没有多大影响，甚至连高特舍德都不知道有罗依特这么个名字。没有影响，就形不成传统，因此启蒙运动发展期开始的时候德国市民阶级仍然面临着建立属于它自己的戏剧的任务。另外，随着形势的发展，建立可以与欧洲其他国家相匹敌的德意志的民族戏剧的任务也尖锐地提出来了。那么，当时戏剧领域的情况又是如何呢？

#### （一）戏剧改革

高特舍德1732年为《批判诗学试论》写的前言中谈到当时德国戏剧





的情况时写道："人们看到的尽是些表面上热闹非凡，实际上空洞无物并夹杂着小丑滑稽表演的历史大戏，尽是些下层贱民的下流故事和猥亵笑话。"高特舍德的话并非言过其实，18世纪初德国的戏剧的确非常落后，造成这种情况的原因是多方面的。

首先，自从中世纪以来，教会一贯敌视戏剧，把戏剧看做是魔鬼活动的场所，认为它毒害青年，伤风败俗，把信徒引上歧途。德国是个基督教势力十分强大的国家，因此一直到18世纪中叶，来自教会对戏剧的攻击依然十分强大。德国宫廷历来热衷于歌剧和芭蕾舞，对话剧，特别是对德国演员演出的话剧根本不屑一顾。德国各个城市的市政当局对戏剧演出不仅不给予支持而且处处设卡刁难。因此，直到18世纪二三十年代德国尚无正规的戏剧演出，只有地摊式的演出，演出的内容几乎等于杂耍。

其次，演员被看做是生活放荡、道德败坏、故弄玄虚的骗子，他们的社会地位极低，被看做是"下等人"，处处受到歧视、蔑视和鄙视。甚至到了1786年还有人在《每日记事》(Ephemeriden)上这样写道："演员生活在被人鄙视的压力之下，他们几乎不能与任何人交往。"由于历史的原因，当时的演员也称为"英国喜剧演员"(der englische Komödiant)，或简称"喜剧演员"(Komödiant)；但是《每日记事》上的那篇文章写道："喜剧演员已变成了侮辱性的诨名，因为仅仅这个名称就使这个等级成员的地位比任何一个等级中的小偷和废物的地位还要低。"这种歧视、蔑视和鄙视不仅是针对那些行为不检点的演员，而且也针对那些品行高尚的演员；不仅针对一般的演员，而且也针对那些在当时属于明星级的演员。例如，卡罗琳娜·诺伊贝尔(Caroline Neuber)是当时最著名的女演员，死后她的棺材甚至不准从墓地的大门抬进，只能越墙而入。费尔滕(Johann Velten)也是一位著名演员，他临死时不得吃最后晚餐。像这样歧视性的禁忌一直到18世纪上半叶简直司空见惯，就是到了18世纪下半叶也时有发生。

当然造成上述情况，也有演员自身的原因。到了18世纪，德国还没有现代意义上的演员，当时除了流浪艺人以外，还有已经有了固定组织的流动剧团。这种流动剧团最初于16世纪末来自英国，剧团的成员都是英国人，演的大都是所谓的喜剧，因此叫"英国喜剧演员"。到了17世纪

末18世纪初，流动剧团的演员已经全是在德国出生的人，但是根据习惯仍然称为“英国喜剧演员”。当然这样称呼也是为了区别于手工工人中的业余演员。这种流动剧团没有固定的住地和演出场所，到处流动，到哪儿就在哪儿演出；从财政上得不到任何一方的资助，只靠门票收入维持生计。他们的演出不是为了艺术，而是为了谋生，他们演出的惟一宗旨就是吸引观众，增加门票收入。所以，他们演的都是那些场面热闹的所谓“历史大戏”(Haupt-und Staatsaktion)和逗乐的滑稽戏。他们的演出大多没有剧本，即使有剧本也从不分析和研究剧本，也不排练，更不背台词。演出时全靠演员即兴发挥，演员可以根据此时此地的具体情况和观众的情绪进行各种表演，既可慷慨陈词，也可表演哑剧；既可插科打诨，也可唱歌跳舞。总之，他们的演出哗众取宠，追求噱头，满足那些没有审美品味的下层大众喜爱热闹、寻找刺激和新奇的心理。另外，演员的举止也极不文明，常常对着观众吐痰，口中污言秽语。

当时的观众也比演员好不了多少，进入剧院要身着节日盛装，演出时全神贯注，演出结束时热烈鼓掌，这是现代观众的习惯，长期培训的结果。18世纪，可不是这样。观众花钱买票，就是为了取乐，因而他们觉得在剧场中可以为所欲为。有人把小孩和狗带入剧场，演出过程中任意走动，有人甚至登上舞台，取笑演员。至于大声喊叫，吹口哨更是司空见惯；他们又吃又喝，随地吐痰。演出结束后，有人会进入化妆室，追逐女演员。

上述情况，显然无法满足启蒙运动向戏剧提出的要求，更无法适应建立德意志民族戏剧的历史潮流。另外，市民阶级中有文化修养的人大大增加，他们希望戏剧能满足他们的审美需要。因此，改革戏剧已是大势所趋。流动剧团中的一些有识之士看清了潮流，就逐步开始为提高演出水平和演员的道德品行而努力。这一努力的前驱就是费尔滕(Johann Velten，1640—1692)，在他之后又有舍讷曼 (Johann Friedrich Schönemann，1704—1782)和阿克曼(Ludwig Ackermann，1710—1771)。其中最值得一提的是卡罗琳娜·诺伊贝尔(Caroline Neuber，1697—1760)，按照当时的习惯也称为诺伊贝尔夫人(Neuberin)。她与她的丈夫领导的剧团不仅演出了法国古典主义的正规剧，把丑角赶下舞台，而且从1727年开始还与高特舍德合作，共同推行戏剧改革。





高特舍德在当时的学者中算得上是市民意识和民族意识最强的一位，他把创立和推动德意志民族的市民文学看做自己的历史使命，并不遗余力地对此奋斗，他不仅在他的诗学著作《批判诗学试论》中为振兴德国文学制定了纲领，而且亲身参与戏剧改革，试图把写在书中的理论变成现实的实际。他把流动剧团当做他改革的突破口，并把诺伊贝尔夫人当做合作伙伴，这都表明了他的智慧和勇气。当时德国除了流动剧团以外，还有教学剧、宗教剧、宫廷剧等等。教学剧不可能发展成为启蒙戏剧，因为它的对象太专一；宗教剧更不可能发展成为启蒙剧，这种剧以宣传宗教思想为己任，怎么可能宣传与此相对立的启蒙思想呢？宫廷剧也不可能上演表达市民思想和感情的戏剧。于是要想发展市民阶级的启蒙戏剧惟一可以依靠的就是流动剧团，流动剧团虽属亚文化，但它遍及全德，接近广大民众。它在哪里演出，哪里就会聚集大量民众，因此它就成了除学术讲坛、读书团体以外的另一种宣传启蒙思想的可能。高特舍德正是看到了这一点，才决心与流动剧团合作推行戏剧改革。不过，一位声名显赫的大学者居然与社会地位极低、被人瞧不起的流动剧团的演员合作，如果没有强烈的责任感和事业心，是难以办到的。

高特舍德认识到，当时德国戏剧的最大缺陷就是缺少文学性和规范性，因此文学化和规范化是他改革德国戏剧的两大目标。他首先整顿演出秩序，对演员提出严格要求。他要求演员演出前一定要做好准备，包括分析剧本，背诵台词，进行排练等等。在演出时必须严格按照剧本演出，不得任意改动剧本，不得即兴发挥，讲话要字正腔圆，动作要合理规范。另外，他还要求观众老老实实坐着观赏演出，在演出过程中不得以任何形式表示不满或赞同。观众不许走上舞台，舞台与观众席之间的距离是不可逾越的。观众来到剧场不仅是为了取乐，更是为了接受教育。

高特舍德也认识到，戏剧改革除了规范演员的演出以外，还必须有符合规范的有文学价值的剧本，戏剧演出能否成为真正的戏剧演出，也就是说，它能否具有文学性，关键还要看剧本有无文学性。因此高特舍德倾注大量精力规范、鼓励和支持剧本创作。他要求每一个剧本的每一个情节都必须与在此之前和之后发生的事件有符合情理的因果关系，人物的每个行动都必须有充足的动因，也就是说，整个剧必须有或然性。为此，就必须坚持“三一律”，也就是说，整个剧不能有时间上的跳

跃，不能有与情节没有直接逻辑关系的插曲或平行情节，更不能节外生枝。最使高特舍德感到痛苦的是，当时没有一部由德国人自己写的符合规范的“原创剧本”(Originalstück)，为此他鼓励和支持任何一个写剧本的人，不管他属于哪个等级。高特舍德双管齐下，一方面支持德国人自己写剧本，一方面积极翻译外国作品。他与诺伊贝尔夫人合作演出的第一部剧目就是翻译成德文的一部法国悲剧，以后又翻译并演出了高乃依(Pierre Corneille，1606—1684)的《熙德》(Cid)和《西拿》(Cinna)，高特舍德自己还翻译了拉辛(Jean Racine，1639—1699)的《伊菲格妮》(Iphigene)。从1741年到1745年他还把符合他的主张的剧本编入《德意志戏剧》(Die Deutsche Schaubühne)，先后共出六卷，第一卷只有一部是德国人自己写的悲剧，也就是他自己写的《濒死的卡托》(Der sterbende Cato，1730)，其余的五部都是翻译作品。到第六卷，也就是最后一卷，全是德国人自己写的新作，足证高特舍德的努力是有效果的。



（二）悲剧

高特舍德不仅鼓励和支持自己的同胞创作“原创剧本”，而且他还亲自动手写剧本。虽然他清楚地知道，他这个长于逻辑推理的学者缺少作家的才气，但他还是带头写剧本，为别人创作剧本提供样品。不过，他写的第一个剧本《濒死的卡托》并不是一部真正的“原创剧本”，而是根据英国作家艾迪逊和法国作家德尚(Francois Deschamps，1683—1747)的两个剧本拼凑而成的。据统计，全剧共有1660行诗句，其中只有186行诗句在上述两个剧本中找不到出处，因此莱辛说这是“用剪刀加糨糊制作而成的”。尽管如此，《濒死的卡托》的出版仍然是当时德国戏剧界的一件大事，1723年由诺伊贝尔剧团演出取得巨大成功，以后一再重演。高特舍德创作的另外两部悲剧是《纳瓦拉国王亨利的巴黎血腥婚礼》(Die parisische Bluthochzeit König Heinrichs von Navarra，1745)和《斯巴达国王阿格斯》(Agis，König von Sparta，1745)。

高特舍德认为，悲剧的主人公只能是“高贵的人”，如帝王将相、王公贵族，而不应是普通人。高特舍德几乎在所有方面都是巴洛克的反对者，惟独在这个问题上因袭了巴洛克的传统主张，这是有深刻的社会历史和思想认识的原因的。高特舍德在《世界精髓》中谈到国家政权的必要性时提出，人类原先生活在小群体里，大家朝夕相处，彼此熟悉，相互



信任，因而不可能有什么骗取钱财之类的事情发生。但是，到了他生活的那个年代，人的活动范围越来越广，人与人之间的关系越来越多样复杂。在这种情况下，过去那种只在少数人之间建立起来的信任关系就不够了。为了保证所有人的利益不受损害，除了建立道德规范以外，还必须有严格的法律和执行法律的机构，也就是必须有一个强大的国家机器。但是，高特舍德又指出，“就是最高当局也是由人组成的，因而他们常常由于缺乏认识，或者由于感情用事和不良习惯落到这样的地步，有时他们自己的行为违背了自然的法律，有时他们保护了违背法律的人，或者制定了有害于共同事业的法律”。这就是说，管理国家事务的人也会犯错误，而在高特舍德的心目中，或者说，在当时人的心目中，管理国家事务的人就是帝王将相、王公贵族。这些人既然肩负着管理国家的重任，民众的幸福和社会的安宁得由他们来保证，而他们又会犯错误，因而对他们进行教育就刻不容缓。这就是高特舍德的思路。



正是从这样的认识出发，高特舍德认为悲剧的任务就是“让君主、帝王、国王、诸侯和贵族确信那些能最好地管理国家事务的真理”。而这些真理，如果不通过悲剧，就难以到达这些统治者的耳边。他在一篇题为《不能把话剧，特别是悲剧从繁荣健康的共和国里驱赶出去》(Die Schauspiele und besonders die Tragödien sind aus einer wohlbestellten Republik nicht zu verbannen，1729)的报告中特别指出：“……当你们(指帝王将相等当权者——引者)宫内的所有人都变成了阿谀奉承者的时候，只有缪斯还敢于在你们的王座前进行教育。真理和真实已经不可能以它们本来的形态通过你们的御林军和大臣们传到你们那里，因此不得不从默尔德墨涅(古代希腊神话里司悲剧的缪斯——引者)那里借来她的悲剧的外衣。”因此，悲剧就是为了教育当权者而存在的，它的任务就是通过古代统治者的言行告诉眼下的统治者该做什么、不该做什么。

另外，高特舍德把人的活动领域分为两个，一是国家政治的公众活动领域，一是个人生活与交往的私人活动领域，前者是帝王将相当权者的活动领域，后者是所有作为个人的人的活动领域。这两者都有自己的任务和目标，因而判断是非的尺度和衡量道德的标准也不同。有的行为在个人生活与交往中算是美德，但在国家政治的公众活动中却是必须

要克服的弱点；反之亦然，在个人生活与交往中是不道德的行为，在治理国家的公众活动中只要符合国家的而不是个人的利益就不仅不是“不道德的”，而且是合理合法的。高特舍德的悲剧就体验了这个思想，而且这一点也是高特舍德的悲剧与他以后的悲剧的根本区别。

温情脉脉，儿女情长在人们的日常交往中是值得倡导的感情，但在高特舍德的悲剧《濒死的卡托》中却成了必须克服的情感。卡托是罗马共和制的最后一位代言人，他坚决反对凯撒要建立的帝制。但是，共和与专制之间的斗争并不是本剧的基本戏剧冲突，真正的冲突是为了个人目的争权夺利，沽名钓誉与对国家真正的爱之间的抽象对立。这种真正的爱不仅毫无自私自利之心，而且不掺杂个人感情，为了国家甚至连正当的个人感情和对幸福的合理要求也可以抛弃。卡托有个女儿从小失散，以为早已死去。后来这个女儿由于一种偶然的原因又回到卡托身边，并且已经确认她就是自己的亲生女儿，但就是因为她曾经爱过凯撒就坚持不肯与她恢复父女关系。所以，卡托最后自杀身亡，不仅要表明他与专制制度不共戴天，而且也表明他对国家的爱毫无个人目的，国家利益高于一切，一切与国家利益相抵触的思想、情感与行为都应当否定，一切有利于国家利益的思想、感情与行为都应当肯定。卡托宣称，与“狡诈”没有区别的所谓“聪明”只要不是用以“增加个人的权利”就应当提倡。

在《血腥的婚礼》中也把“狡诈”称为“治国的艺术”。王太后不无骄傲地要国王聆听她的“治国学说”：“一些伟大的人物通过狡诈和诡计获得了荣誉和幸福，通过政治狡诈战胜了大人物的权力。”《血腥的婚礼》取材于法国16世纪的宗教战争，胡格诺派的首领纳瓦拉国王亨利1572年8月18日与玛格丽特公主举行婚礼，新教的显贵们都来到了巴黎祝贺。法国国王查理九世在太后的唆使下下令血洗聚集在巴黎的新教徒，造成两千多人丧生的“圣巴托罗缪之夜”(Bartholomäusnacht)。高特舍德在这出剧中探讨的中心问题是：支持单一宗教对国家有利，还是贯彻宽容精神对社会和国家的发展更有利。国王查理九世一派主张第一种方法，但这又与重商主义的观点相矛盾。维持单一宗教，就意味着要屠杀成千上万名异教徒。可是按照重商主义的观点，人力资源是政治上强大和经济上繁荣的根本条件。一度接受了启蒙思想的国王查理九世曾对



他镇压新教徒的决定产生过怀疑，但仅仅是怀疑而已，最后他还是下了大屠杀的命令。国王的悲剧在于他身为一国之主却无力做出有利于国家的决定。高特舍德认为，一个理想的统治者应当具有理性的认识，他的决定应以国家的兴旺发展为准绳。他自己写的悲剧以及他所希望的悲剧就应为培养这样的统治者而努力。这就是高特舍德赋予悲剧的崇高使命，同时也是他把帝王将相这些统治者当做悲剧当然主人公的根本原因。

由此可见，高特舍德虽然沿用了巴洛克时期的“等级附加条款”(Standesklausel)，但并不是像奥皮茨所认为的那样，是因为帝王将相这些大人物“思想感情高尚”，而是因为他把悲剧的表现范围限定在治理国家的公众活动领域之内，而这个领域在当时只属于王公贵族，市民无权涉足，因而悲剧的主人公当然就是王公贵族这些所谓的大人物。所以，他虽然承袭了“等级附加条款”，但出发点不同，他赋予它新的内容，使其符合市民阶级的要求。

（三）喜剧

这也就是说，高特舍德不让市民成为悲剧的主人公，并不是鄙视市民，而是因为他们不管理国家事务。同样，高特舍德主张喜剧的主人公应是市民，也不是因为只有市民可以讽刺，而王公贵族不能讽刺，而是因为他把喜剧表现的范围限定在个人的私人生活领域之内，而市民只在私人生活领域内活动，因而他们自然就成了喜剧的主人公。

需要强调的是，这里所说的“个人”包括所有的人，并不是单指市民，喜剧就是要写“在共同生活中，在所有等级的人当中经常出现的那些邪恶与美德”。德语中的“市民”(Bürger)一词同时也指“公民”，在高特舍德的著作中Bürger这个词既指“市民”，也指“公民”。所以，喜剧就是表现“公民”的，也就是所有人的私人生活。另外，在当时人的意识中，经济生活也属于私人生活领域，而从事经济活动的人都是市民。经济生活在当时社会生活中的重要性越来越高，在那里建立道德规范也越来越迫切，因而喜剧把讽刺的矛头对准从事经济活动的人，也就是市民，就不足为怪了。高特舍德为了避免造成这样的误会：以为他是出于等级偏见才主张把市民当做喜剧主人公的，他还在《德意志语言、文学和雄辩术的批判历史评论》中特别强调：“也可以把学者和贵族列入适合于喜剧

的人群当中。因为这些人不也干蠢事，为什么他们可以免于批判？到处都有这样的公爵，他们的举止行为并不像个公爵的样子，因而也有足够的理由嘲笑他们。”

因此，喜剧就是要嘲笑人们日常交往和日常生活中的那些愚蠢的、非理性的不道德行为。如果说，悲剧主要是为当权者提供正面和反面的榜样，那么喜剧就是所有人的一面镜子，让他们看到自己的那些非理性行为的可笑性，从而造成一种社会压力，尽量避免让自己成为“遭人耻笑，被人议论的对象”。“有人即使没有真的改邪归正，他们至少也得乔装自己，以免在公众场合让人觉得自己可笑，甚至可恶”。高特舍德认为，这种社会压力是一种强大的压制力量，它可以压邪扶正，规范人们的各种行为。

既然按照高特舍德的理论喜剧就是以讽刺的方式教给人们理性的行为规范，让人过上幸福安宁的生活，因而在他的理性指导下的喜剧，也就是启蒙运动发展期的喜剧，就始终与道德教育紧紧连在一起，任何没有道德教育意义的“纯喜剧”必须坚决清除。德国传统的喜剧人物，如汉斯乌斯特（Hanswurst）以及他的变种哈莱金（Harlekin），绝对不能出现在舞台上。高特舍德的喜剧理论的忠实执行者是他的夫人阿德尔贡德·高特舍德（Adelgunde Gottsched，1713—1762），按照当时的习惯也称高特舍德夫人（Gottschedin）。

高特舍德夫人出身于一个有教养的并为传播科学知识和启蒙思想而不懈努力的医生家庭。她本人是位解放型妇女和颇有名气的作家。她翻译了不少英国和法国作家的作品，并根据她丈夫的理论创作德国人自己的“正规”喜剧，她的创作深受莫里哀和丹麦作家霍尔贝格（Ludwig Holberg，1684—1754）的影响。为了给德国的流动剧团提供喜剧剧本，她常常把外国的喜剧的情景改成德国的，把剧中人的名字改成德国人的名字。她的喜剧比她丈夫的悲剧更生动一些，因为她的喜剧比较贴近生活，不是一味推理论证，道德说教。她的喜剧《穿着鲸骨裙的虔诚派》（Pietisterey in Fischbeinrocke，1736）就是根据法国剧作家布让（Guillaume Hyacinthe Bougeant，1690—1743）的《女大夫》（La Femme Docteur）改编的，剧中的三位妇女都是虔诚派的忠实信徒，但她们连该教的基本教义也没弄清楚，可是她们又个个自以为是。于是，她们争论不休，



在争论时她们又是语无伦次，逻辑混乱。高特舍德坚决反对虔诚派，而逻辑混乱和语言不清也是高特舍德所反对的，因而这个喜剧也被看做喜剧方面的样板。

埃利阿斯·施莱格尔也是高特舍德派的喜剧作家，不过他在某些方面已经偏离他的老师高特舍德的方针，他是莱辛以前德国最有成就的剧作家。施莱格尔的喜剧深受莫里哀的性格喜剧（Charakterkomödie）的影响。他的第一部戏剧是《忙忙碌碌的闲人》（Der geschäftige Müssiggänger，1741）写一个美女有两个追求者，他们俩性格迥异，但并不是一个善，一个恶，这比起同时代其他人写的喜剧是一个小小的进步。《兰德海姆的豪华》（Die Pracht zu Landheim，1742）是在莫里哀的《悭吝人》的影响下写成的，这部喜剧也许是施莱格尔喜剧中最富进攻性的一部，它揭露贵族的吝啬。“吝啬”是这个时期的喜剧经常采用的一个主题，被看做是一种邪恶，对整个启蒙运动来说，吝啬并不等于小气，而是贪婪，就是时时刻刻试图掠夺别人的财富。这种行为与启蒙运动所提倡的相互帮助和共同幸福是背道而驰的。

施莱格尔的成名作是《不说话的美女》（Die stumme Schönheit，1747）。莱奥诺蕾是剧中的主人公，是里夏德的女儿，她寄养在寡妇普拉特盖尔恩的家里，普拉特盖尔恩自己的亲生女儿叫莎洛特。她俩长到结婚年龄时，莱奥诺蕾的求婚者是个有钱的青年。寡妇普拉特盖尔恩想让自己的女儿嫁给这个富有的青年，于是让莎洛特装成是里夏德的女儿。莎洛特虽然漂亮但十分愚蠢，为了讨得求婚者的欢心，在莎洛特与求婚者会面时，普拉特盖尔恩就让漂亮而又聪明的莱奥诺蕾隐藏在莎洛特背后为莎洛特提词。这一骗局很快就被求婚者识破。

施莱格尔的《不说话的美女》是以莫里哀的《贵人迷》为蓝本写成的，两者写的都是市民为了挤入“贵人”的行列而做的愚蠢而又可笑的事情。不过，莫里哀的剧本是从贵族的视角来看那些“向上爬”的市民如何出洋相，而施莱格尔的剧本则是站在市民的立场，要求建立市民自己的行为规范，反对把贵族当做自己行为规范的榜样，并千方百计去模仿贵族的举止行为。主人公莎洛特是讽刺的对象，她虽然长得如花似玉，但由于她的母亲竭力要她模仿贵族小姐的举止风度，结果使她显得既愚蠢又丑陋。与她相对立的是莱奥诺蕾，她保持市民本色，因而既聪明

又自然，最后赢得了求婚者的心。除了莱奥诺蕾以外，另一个正面人物就是她的父亲里夏德，他表达了18世纪40年代刚刚形成的市民阶级的自我意识，在谈到贵族的那些交往方式时说："这不适合于我们，虽然他们喜欢。"另外，他还说："他们（指贵族——引者）有等级，我们有钱。"一种等级的自豪感表达得十分清楚。

施莱格尔的最后一部喜剧是《善良女人的胜利》（Der Triumpf der guten Frauen，1748）。在这个剧中，所有的男人都在外边寻花问柳，他们的妻子对此感到气愤，但并没有因此与他们决裂，而是想尽各种办法规劝他们，让他们懂得，婚姻不是牢笼，在家庭内部必须相互照顾，彼此尊重。她们的高贵品质终于感化了她们的丈夫，家庭生活变得美满幸福。这部喜剧与以往喜剧的最大不同之处，就是它的主人公不是被讽刺的对象，而是值得赞扬的正面人物。这预示德国喜剧将出现转折。

施莱格尔除了喜剧以外，还写了若干历史题材的戏剧。他的《赫尔曼》（Hermann，1743）是一部以德意志民族自己的历史事件为题材的历史剧。另一部历史剧是《卡努特》（Canut，1746），取材丹麦历史，该剧值得注意的地方，是在衡量当权者的行为时，不再像高特舍德的悲剧那样，有一套特定的标准，而是像施莱格尔以后的悲剧一样，不管是治理国家的公众活动，还是个人交往和个人生活的私人活动，都用统一的道德标准加以衡量。因此，施莱格尔的戏剧虽然始终停留在高特舍德的喜剧框架之内，但他的戏剧也显示出向鼎盛期戏剧过渡的明显迹象。

如果说施莱格尔的戏剧显示了向鼎盛期戏剧过渡的迹象，那么盖勒特（Christian Fürchtegott Gellert，1715—1769）的戏剧就是这一过渡本身了。

像施莱格尔一样，盖勒特也是高特舍德的门徒，后来又离开了高特舍德，也就是说，他也是"不来梅撰稿人"的重要成员。盖勒特是18世纪中叶德国最受读者欢迎的作家，所以如此主要是靠了他创作的寓言，不过他写的喜剧和小说也在这两种文学种类的发展中占有重要地位。另外，他不仅是作家，而且还是著名的学者，他是当时著名的莱比锡大学的教授，歌德也曾经听过他的课。

盖勒特写的喜剧叫"动情喜剧"（das rührende Lustspiel），又名"流泪喜剧"（das weinerliche Lustspiel），他是这种戏剧在德国的最主要的



代表。像这个时期的所有文学形式一样，"动情喜剧"也不是德国人自己首创，而是从外国引进的。"动情喜剧"，或曰"流泪喜剧"最先出现在英国，李洛（George Lillo，1693—1739）以及他的喜剧《伦敦商人》（The London merchant，1731）是该剧种的代表人物和代表作。随后，这种戏剧又传入法国，盖勒特直接模仿的榜样是一位法国作家。

像高特舍德一样，盖勒特也认为，喜剧的根本任务就是通过模仿现实对人进行教育，培养人是戏剧的最高目的。但是，他的这种新型喜剧与高特舍德式的喜剧还是有原则区别的。他认为，喜剧不仅仅要批评那些该受谴责的不道德行为，而且更应当表现人人都应具有的美德；喜剧的主人公不应仅仅是遭人耻笑的反面人物，更应是人人敬仰的正面典型；喜剧不仅仅应教人如何按照道德规范在生活中行动，更应激发人的崇高思想，如友谊、宽容、坚贞、知恩等等。因此，盖勒特的喜剧主要不是讽刺、否定，它不是"讽刺喜剧"，而是激发人的情感，让人动情，直到流泪。他在《论动情喜剧》（Abhandlung für das rührende Lustspiel，1751）一文中说，喜剧"就是要激发人的一种更加强烈的感情，这种感情甚至伴随着泪水，即动情的证明和它的外在表现"。这种"更强烈的感情"就是"同情心"。"同情心"是所有情感中最高尚的，因为它的基础就是爱。关于"爱"，盖勒特在这篇文章中作了严格的界定。他说："喜剧中的爱不是那种英雄式的爱，通过重大事件、义务、勇敢、最高的荣誉感编织成纽带，要么不可分割地联系在一起，要么不幸地被拆散开来；它也不是那种会给人带来大量危险和邪恶的麻痹人的爱；它也不是那种让人绝望的爱；而是一种令人愉快但又让人心情不能平静的爱，这种爱虽然遇到各种障碍和麻烦，从而会增强或削弱了它，但终归所有这些障碍和麻烦都会被克服。"

为什么盖勒特要对"爱"作这样的界定？为什么他特别强调，喜剧中的爱不是英雄式的爱？这就涉及到他的喜剧的另一特点：他承袭了高特舍德的观点，把人的活动分为两部分，一部分是公众的政治活动范围，另一部分是个人活动范围，而喜剧只表现后者，不涉及前者。另外，当时的市民阶级无权涉足政治，因而喜剧就只是表现市民的私人生活，而不是表现在政治领域活动的"大人物"。因此，盖勒特说，对喜剧来说，"一件平凡的，虽然是稀罕的事件就够了。它不需要有高贵而又威严的情

节，它不需要有要么由于他们有崇高的美德，要么由于他们极度卑鄙下流，而成为与众不同的伟大英雄们的那些道德习俗和思想情操"。这也就是说，喜剧不是悲剧，它只表现市民阶级所能从事的私人活动。这样，盖勒特所说的"喜剧中的爱"就有了特定的含义。这种"爱"是建立在无条件的同情和帮助别人、不求回报、无私奉献的道德基础上的。它不仅与宫廷文化中的自私自利相对立，而且与市民文化中的利益至上、功利主义、等价交换的原则对立。因此，在盖勒特的所有喜剧中，都是提倡无私的爱心，批评和反对利己的商业精神，同情是构成盖勒特所有戏剧的审美效果和戏剧内容的主导因素。

盖勒特的戏剧中有三部是最重要的。第一部《专心祈祷的女人》(Die Betschwester，1745)，发表在《理智和机智的娱乐新论》上，第二年也就是1746年他又在该刊发表了喜剧《打彩中的运气》(Das Loos in der Lottorie，1746)，1747年出版的喜剧集又收入了一部新写的喜剧，题目是《温柔多情的姐妹们》(Die zärtlichen Schwestern，1747)。《专心祈祷的女人》是揭露假虔诚者的伪善，主人公用虔诚的外衣掩盖她实际的冷酷无情和贪婪吝啬。整个剧情都是围绕这位虔诚者与她周围环境的对立，因而喜剧的结构有点像莫里哀的性格喜剧。但就在这部处女作中已经显现出盖勒特喜剧的特点：在情节发展过程中，与假虔诚者相对立的品德高尚的人物越来越引人注目，对品德高尚的人的同情远远胜过了对不道德的人的嘲笑，动情的描写代替了讽刺性的揭露。从这部喜剧就可以看出，盖勒特最感兴趣的是那些已经"启蒙"的少女，她们在混乱世界中能辨清方向，能够借助理性重新恢复已经被破坏的秩序，她们最大的特点，就是始终保持冷静，善于用理智克制激情。

在《专心祈祷的女人》中，正面人物还只是事实上处于中心地位，《打彩中的运气》表现的就是无私的爱心和自私的利益原则的对立，它们分别由达蒙太太和奥尔贡太太为代表。在奥尔贡太太的以自我为中心的价值世界中，人的价值以他的社会交换价值来衡量，她只承认交换，任何付出必须有回报，任何回报必须先有付出，无私对她来说是根本不存在的。当她得知有人送给达蒙太太一副带宝石的耳坠时，她就断定，达蒙太太肯定是向这位送礼的人提供了特殊的"服务"，她是"以损害她丈夫的名誉为代价换来这份礼物的"。事实上，在她做出这样的断





言之前，达蒙太太已经讲过这份礼物的来历：一位珠宝商人住在她家里，身体不适，她给予他无私的帮助，使他身体很快恢复。临行前，为了感谢达蒙太太为他付出的辛苦，他一定要送她点儿礼物。达蒙太太并不愿意接受礼物，因为她"希望他让她享受无偿地为他服务的乐趣"。

对达蒙太太来说，无偿地为他人服务是一种"乐趣"，而在奥尔贡太太看来，这简直不可思议，世界上哪有不要回报的付出！达蒙太太与奥尔贡太太在道德情操第一还是物质利益第一这个问题上的对立，也表现出了德国戏剧在内容方面的重大转变。在盖勒特以前的戏剧中追求物质利益和具有高尚道德情操是统一的，剧中的正面人物都是既有美德又很富有。在盖勒特的喜剧中，这两者彼此分离，甚至相互对立。思想高尚的人绝不追求物质和金钱，而一心想着挣钱发财的人又把只重美德的人看做"头脑简单"。达蒙先生利用利率差别大发其财时说："我可以心安理得地这样做，可是不能告诉我的妻子。要是告诉了她，她肯定会想，我是为了几个塔勒尔失去了天堂。的确，我有一个有美德的妻子，但这也不能不让我说：尽管有伟大的美德，但也不应这样头脑简单。"

重道德和重金钱的对立也导致了婚姻危机，家庭破裂。这一点就表现在《温柔多情的姐妹们》里，洛特欣和她的妹妹一样慷慨、宽容、无私、温柔，她诚心诚意地爱着西格蒙德，但当西格蒙德原形毕露，他自己证明自己是个一味追求金钱的小人时，洛特欣毅然决然地放弃这个恶人，过独身生活。这里又涉及启蒙运动的一个重要观念：婚姻是建立在认识相同的基础之上的，是以爱为纽带的。

总之，盖勒特的喜剧在启蒙运动戏剧的发展过程中起着承前启后的作用，它为启蒙运动下一阶段出现的市民悲剧（das bürgerliche Trauerspiel）开辟了道路。

启蒙运动发展期的戏剧改革是在高特舍德的理论指导下，并在他的直接参与下进行的，因而完全有理由把这个时期的戏剧称为高特舍德式的戏剧。从18世纪50年代起，高特舍德本人以及他的戏剧理论和戏剧实践就一直在受批评，尤其是莱辛的批评更是毁灭性的，他在《新文学通讯》(Briefe，die neueste Literatur betreffend)第十七封信中称，高特舍德的戏剧改革与其说是推动德国戏剧的发展，还不如说是阻碍了德

国戏剧的发展。他这样说:"如果高特舍德先生从不涉足戏剧,那才是值得欢迎的。他的所谓改进不是针对一些无关紧要的小事,就是使原来的状态变得更糟。"这样的批评的确是很尖锐的,但它却在高特舍德所代表的那个时代已经过去、一个崭新的时代已经开始的时候提出来的。这就又证实了这样一条历史规律:新的时代为了自身的发展,必然要对它脱胎而来的那个时代进行批评。

高特舍德的思想是保守的,落后的。首先,他把法国古典主义选为榜样,但当时法国已经过了"古今之争",古典主义在法国已经不再时兴。其次,高特舍德把规则看得至高无上,而他的那些规则不是直接取自法国古典主义的理论和创作,就是按照莱布尼茨—沃尔夫的哲学原理推论出来的。第三,他全盘否定德国自己的戏剧传统,试图建立一种与自己本民族的传统没有关系的民族戏剧。高特舍德在理论上的缺陷和在实践中的失误是显而易见的,但是所有这些缺陷和失误都与这一点有关:高特舍德作为一个具有强烈民族意识和社会责任感的学者,痛感德国文学,尤其是德国戏剧的落后,他要以只争朝夕的精神迅速改变这种落后面貌。正是从这样一种心情出发,他把目光首先转向法国,因为在当时德国人的心目中,法国是个先进国家,而法国的古典主义虽在法国已经过时,但它的严谨和规范正好是德国戏剧所急需的。还有一点不容忽视:高特舍德作为18世纪二三十年代德国市民阶级的代表,他的政治理想是开明君主制,他对带有浓厚宫廷色彩的法国古典主义自然会怀有好感。至于他对自己本民族的文学和戏剧传统采取全盘否定的态度,那是任何一个已经意识到自己落后并力图改变落后面貌的民族都可能犯的毛病。

所以,不管高特舍德受到的批评如何尖锐,他毫无疑问是德国文学史上的一位重要人物,他为德国文学的发展做出了巨大贡献。他的功绩不在于他提出了前人没有提出过的崭新观点,也不在于他本人创作了有分量的作品,而是在于他提出了建立德意志民族文学的雄伟目标,并为此做了开拓性的工作。同时他还通过他的理论著作和多方实践(如办道德周刊、推广标准德语、参与戏剧改革等等)成为德国第一位具有全民族意义的作家,他的影响遍及整个德语区。另外,从理论上,他把各种文学种类放在一个以效应为决定因素的统一的体系之中,从而使人们



必须重新认识文学这个启蒙运动中心媒体的本质。从此以后关于文学本质的讨论连绵不断。从实践方面,他经过一系列的努力,大大提高了文学的,特别是戏剧的价值,使世人对文学,特别是戏剧刮目相看。最后,他还把德国戏剧带上了现代市民戏剧的轨道。很难设想,如果没有高特舍德的理论和实践,莱辛能取得那么辉煌的成就。当然,在高特舍德与莱辛之间还有一个过渡人物,那就是前面已经提到的施莱格尔。如果说莱辛对高特舍德是全盘否定,那么他对施莱格尔则是倍加赞扬。这一贬一褒,既显出了发展的轨迹,也看出施莱格尔的历史地位:他是启蒙运动从发展期向鼎盛期转变的过渡人物。

### 五 诗歌

如果说,京特的诗歌表明从巴洛克诗歌到启蒙运动诗歌的过渡已经结束,那么启蒙运动发展期的诗歌则表明严格意义上的启蒙运动诗歌已经形成,启蒙运动诗歌已经完全替代了巴洛克诗歌。值得注意的是,这一替代过程是在英国诗人的直接影响下完成的。这个时期最著名的诗人之一哈勒尔(Albrecht Haller)在谈到这一点时说:"这个时期,我对英国作家更理解了,他们喜欢思考,他们推崇庄重的诗艺,这些我都接受过来了。我对哲理诗人的伟大赞叹不已,不久他们就把我身上的罗恩斯坦的那种大而不当、空洞无物的习气一扫而光。"

正是由于受到英国哲理诗的影响,这个时期的诗歌把哲学认识和科学知识当做它的主要内容,它的水平和价值远远超过了18世纪初的即事诗和娱乐诗;另外,由于它符合广大读者的趣味和要求,因而得到社会的广泛承认,人们越来越喜欢诗歌。对当时的人来说,从大约1730年开始的启蒙运动诗歌标志着德国文学出现了一个繁荣期。德国启蒙运动时期的美学家苏尔采(Johann Georg Sulzer,1720—1779)这样说:"博德默尔、哈勒尔和哈格多恩是第一批人,他们使别人再也不能骂德国的诗歌野蛮。"随着诗歌创作的发展,诗歌在文学中的地位也大大提高,成为可以与戏剧并列的文学种类。

启蒙运动发展期的诗歌注重实用性,强调客观性,不刻意追求美,它不像在它之后发展起来的诗歌那样,把诗歌当做抒发诗人自己感情的媒体,或者把诗歌当做纯粹审美的实体。这个时期的诗歌还是一种功

能诗，它要完成社会功能，其中最主要的就是传授知识和进行道德教育。因此教育诗(Lehrgedicht)就成为这个时期最主要的诗歌形式，随后兴起的阿那克里翁派(Anakreontik)的诗歌也具有类似的性质。

(一) 教育诗(Lehrgedicht)

面对大量新的哲学认识和道德观念，特别是面对与日俱增的新的科学知识，启蒙主义者认为有必要把它们普及到民众当中，"教育诗"就是他们选中的最合适的形式之一。所谓的"教育诗"实际像是用诗的形式写成的论文，它主要是传播当时流行的认识和观念。

德国的教育诗是在英国诗人的影响下兴起的，尤其是蒲伯(Alexander Pope，1688—1744)的哲理诗更是成为德国诗人直接效法的榜样。因此，德国教育诗的最主要的内容是宣传莱布尼茨—沃尔夫的哲学观点，它努力把世界上的各种事物描绘成都是相互联系的，和谐统一的，试图把世界完全理性化了的结构展现出来。

除了宣传哲学观点以外，教育诗还传播各种科学知识。有的诗以医学知识为内容，探讨生育，疾病防治，有的是讨论当时颇有争议的接种天花疫苗问题。有一首诗题为《理性的法律》(Das Recht der Vernunft)专门向读者解释沃尔夫的自然法理论，有位诗人在他的诗中记载了他对天体的观察结果，还有一首题为《天气》(Die Witterung)的诗讲的是气象问题。此外，还有关于农业的教育诗，比如有一首诗叫《农田灌溉》(Die Bewässerung der Äcker)。

教育诗另一个重要内容是宣传美德，鞭打恶习。这些诗的基本观点是，人在现世只有遵守道德准则才能得到幸福；它们宣扬的美德都是当时能表明市民价值的品质，如勤奋、克制、舍弃、中庸、老实、爱人等等。与此相反的品质，如争权夺利、自私、嫉妒、享受、淫欲、讲排场等，则是它们鞭打的对象。

由于教育诗是一种面向大众的功能诗，因此不仅它的题材不同于以前的诗歌，就是它的形式和语言也发生了重大变化，巴洛克诗歌的激昂慷慨和精心雕琢完全让位于简朴、清楚和直观。但是，由于这种诗讲的大多是一些抽象的道理，因而常常显得枯燥，缺少诗意。教育诗这种特殊的诗歌形式持续了差不多一个世纪，歌德的《蜕变》(Metamorphose)也是这一传统的产物。不过，它的繁荣期是1730年到1750年之间。到了





18世纪中叶，教育诗的那种精确描述和传授知识和认识的特点在诗歌创作中就不再占据统治地位了。

在所有教育诗人中，成就最突出的是布罗克斯和哈勒尔。

1. 布罗克斯

布罗克斯(Barthold Heinrich Brockes，1680—1747)是德国教育诗的创始人，同时也是德国启蒙运动发展期的三大诗人之一。他在汉堡出生，是一个富商的儿子。他就读哈雷大学，学习法律，大学毕业后到欧洲各国游学，眼界大开，对音乐和绘画产生了浓厚兴趣，对文学更是情有独钟。他坚信，文学除了娱乐作用以外，对人更有教化作用。他不喜欢纯法国式的写作方式，受法国影响的英国式的写作方式更符合他的兴趣。他阅读了蒲伯的哲理诗和田园诗，受到很大启发，写下了第一部分"物理和道德诗"(Physikalische und moralische Gedichte)。后来他又在汤姆逊(James Thomson，1700—1748)所写的《四季》(Jahreszeiten)的影响下写成了另一部分"物理和道德诗"。这两部分合在一起成为一部诗集，题为《上帝心中的人间快乐》(Irdisches Vergnügen in Gott，1721—1748)，共九卷。这是布罗克斯最主要的作品，同时也是启蒙运动发展期在诗歌方面的代表作之一。

布罗克斯的基本观点是，世界上的一切都是完美的，而世界的完美证明上帝的最高理性的存在。自然界的每一株植物，每一个昆虫，每一粒尘埃都是完美的，有序的。因此，人在尘世间的欢乐，就是体验存在于每一件事物中的由上帝创造的完美，人生的目的就是在有限存在中寻找欢乐。这种乐观主义精神是莱布尼茨—沃尔夫哲学思想的体现，它是布罗克斯诗歌的基调。

布罗克斯的诗写的不是诗人自己对自然的体验，而是对自然的描述。诗人与各种自然现象总是保持一定的距离，诗人只是细心地观察自然现象，忠实地记载观察的结果，而很少或根本不表露诗人自己的感情，即使表达一点感情也最多只是表示满足，感到安静。因此，他的诗是描述性的，是对各种自然现象的仔细描述。他的诗集《上帝心中的人间快乐》对各种花草树木、飞禽走兽以及各种天象的规律和实用价值都做了详尽的描述。美与实用在他的诗里紧密地结合在一起，而这种结合正好证明上帝这个创世者的全善、全知和全能。每一首诗都是对上帝的颂

扬，但赞扬又是基于对自然现象的基本规律的认识。

这种哲学化的自然诗不仅开了德国自然诗(Naturlyrik)的先河，而且也符合当时人们的审美品味。因此，当该诗集第一卷在1721年出版后，受到热烈欢迎，一再出版。但后几卷出版时，发行量就越来越少，读者的兴趣越来越小。究其原因，就是他这种诗的固有缺点越来越明显。这些缺点就是，因为他的每一首诗都试图证明上帝的存在，而且方法大致雷同，因而开始时还有点新鲜感，以后一再老调重弹，就让人厌烦。另外，既然要追求描述精确，就不可避免地显得繁琐、冗长。尽管有这样一些缺点，但布罗克斯这部诗集中有一些诗还是很有诗意的：如《太阳》(Die Sonne)、《狂风暴雨过后的宁静》(Die auf ein starkes Ungewitter erfolgte Stille)、《对露水的观察》(Betrachtung des Taues)、《夜色中的樱桃花》(Kirschblüte bei Nacht)、《对春天的观察》(Frühlingsbetrachtungen)等等。



布罗克斯的语言像科学一样精确，用语言表述每一点细微的差别，包括颜色或气味的差别。正是由于他的诗语言准确清楚，又有教育意义，高特舍德就竭力推崇他，把他奉为德国诗歌发展的榜样。同时，布罗克斯对当时的年轻人也很有影响，维兰德青年时代就特别喜欢他。但到了18世纪60年代，布罗克斯就逐渐被人淡忘，尽管赫尔德在18世纪七八十年代还给予他很高的评价，19世纪诗人默里克(Eduard Mörike)还想恢复他的传统，但这一切都无法使他再度辉煌。

2. 哈勒尔

哈勒尔(Albrecht von Haller，1708—1777)的诗代表了教育诗的顶峰，他与布罗克斯同为德国教育诗的最主要的代表人物。不过，在介绍哈勒尔以前，先得简单介绍一下另一位瑞士作家，不然人们就无法理解，为何把哈勒尔这位瑞士作家当做德国文学中的代表人物。此人就是德罗林格(Karl Friedrich Drollinger，1688—1742)。瑞士德语区从政治上早已脱离当时的德意志民族神圣罗马帝国，从三十年战争以后，就是在文化领域，它与所谓的德国也没有什么关系了。是德罗林格把瑞士的德语文学又纳入到德意志民族文学之中。他长期住在瑞德边境城市巴塞尔，他年青时是罗恩斯坦和霍夫曼斯瓦尔道的崇拜者，后来又在创作中直接模仿布罗克斯。他喜欢花卉，对大自然有浓厚兴趣，赞扬大自然



的壮观和宏伟。哈勒尔正是在他的影响下开始写诗的。

哈勒尔是位医生，科学家。他长期行医，后来又成了哥廷根大学教授，著有解剖学、植物学和外科学等方面的专著。与布罗克斯一样，哈勒尔也把大自然当做他考察研究和写作的对象，不过布罗克斯把自然界的一切当做上帝创造世界的证据，而哈勒尔则把自然当做他考察人类文明发展的背景。1728年他与植物学家格斯纳(Johann Geßner)一起到迄今还与外界隔绝的阿尔卑斯山探险，在那里他不仅看到了壮丽雄伟的自然风光，而且看到勤劳朴实的山村居民。这一切深深感动了他，于是他写下了长诗《阿尔卑斯山》(Die Alpen，1729)。全诗共500行，每十行一段，每一段都是一幅完善的“绘画”，每一段最后都有一个具有普遍意义的认识。这种结构以及他所采用的亚历山大诗体，都是巴洛克的遗风，这一点哈勒尔本人也不否认，他说他的诗歌“还有许多罗恩斯坦品味的痕迹”。但这种形式上的相似性，掩盖不了他的诗与巴洛克诗的根本区别。巴洛克的诗也有以科学知识为题材的诗，但那是诗人在卖弄自己的知识，而哈勒尔作为启蒙诗人则是向读者传播知识和人生哲学。



哈勒尔把描绘自然与宣扬道德哲学观点结合起来；对他来说，景色的壮美和崇高与山村居民的自然和朴素是相统一的。山村居民过的那种原始的自然生活，在哈勒尔看来，简直就是人类的“黄金时代”；他拿这种健康的自然生活与病态的城市文明，特别是与道德败坏的宫廷相对比，并进而得出结论：文明毁坏了人，只有自然才能使人幸福。因此，他向城里以及宫廷里的人发出呼吁：“你们看，受人鄙视的百姓在欢笑，尽管他们辛勤、贫穷/你们要懂得，只有自然才能使人幸福。”在这里，哈勒尔特别强调知足感，诗中写道：“那些满足于自己处境的人，即使贫穷也会感到幸福。”另外，哈勒尔在诗中还特别指出，那些普通山村居民的经验比学者们的所谓学问更有价值，因为他们是用“心”，而不是用“脑”来理解自然的规律和秩序，因而他们的生活也就更符合上帝的意志。总之，哈勒尔把阿尔卑斯山的居民理想化，把阿尔卑斯山区的社会理想化。这种理想化表明了他自己对人和社会的看法：在政治上，他追求一种比现有制度更好的制度，这个制度的特点是自由和平等；在认识论方面，启示的概念对他不再有任何作用，抽象推论让位于实地观察和亲身体验；在伦理方面，他坚信劳动是幸福生活的前提。

所以，哈勒尔在《阿尔卑斯山》一诗中所写的虽是他的实地观察，但更是他的理想。他怀有这样一种理想，表明他对社会的发展和人类的前途还抱着一种乐观主义的态度。但对现实的“恶”又不能视而不见，他不赞成与他同时代的诗人哈格多恩所主张的“微笑的喜悦”，认为现实世界并不是到处充满欢乐。为了探讨世界上为什么会有“恶”，他专门写了一首诗《论恶的起源》(Über den Ursprung des Übels，1734)。他依据莱布尼茨“神正论”的观点对这个问题作了解答，但给莱布尼茨的乐观主义加上了一层悲观主义的色彩：“上帝啊，获得你的仁慈的道路已经被堵塞……”

哈勒尔的诗被誉为“诗如画”的典范，他的每一首诗都像是一幅优美的画，因而深受他的同乡布赖丁格尔的赏识，他认为哈勒尔成功地“使我的感官和想像力好像具有了魔力一样，自然界的每一个事物都活灵活现地呈现在我们面前”。不过，高特舍德无法接受哈勒尔的诗风，特别是他的大胆想像高特舍德更是无法容忍。因此，如何评论哈勒尔的诗也是高特舍德与博德默尔以及布赖丁格尔争论的内容之一。

哈勒尔的诗在当时很受欢迎，阿尔卑斯山就是因为有了他的那首诗才成为人们竞相前往的旅游胜地。另外，他把深沉的思想与优美的景色结合起来，堪称典范，吸引了很多爱好诗歌的人。特别是他的哲理诗是康德最喜欢的诗，席勒也继承了他的传统。

教育诗由布罗克斯首创，到哈勒尔已达到顶峰，在哈勒尔以后就走向衰落。在最后这一过程中，有一位诗人值得一提，他就是埃瓦尔德·冯·克莱斯特(Erwald von Kleist，1715—1759)，他的诗表明教育诗已经转向。埃瓦尔德·冯·克莱斯特出生在普鲁士的贵族家庭，大学毕业后就从军当了军官。但他特别喜欢文学，尤其喜好写诗。《春天》(Der Frühling，1748)是他的代表作。在他的诗中，既可看到哈勒尔的影响，又有大约从1740年传入德国的罗珂珂的特征。克莱斯特在诗中首先向大自然请求，请求它能接纳他，让他的心灵能感受到它，与它融为一体；让他的“声音像和煦西风的柔和亲切的声响一样充满大地”，希望他的歌唱能成为田园风光的一部分。不过，这里的自然不是实际上的自然，而是诗人的头脑通过想像虚构出来的自然。

克莱斯特的这首自然诗也可以算做教育诗，但它既不同于哈勒尔的教育诗，更不同于布罗克斯的教育诗。



与布罗克斯的不同之处：在他的诗中，诗人不是观察大自然，而是体验大自然；大自然不是给了诗人种种印象，而是激起了诗人的感觉和感情；诗人的作用不是记载印象，探求大自然的本质，而是诗人在受到大自然的刺激和鼓舞之后倾吐自己的情感；最后，诗人不是向读者传播知识和真理，而是从情感上影响读者。他的诗也进行道德教育，但它是散见在对自然的描写之中，而不是诗的主要目的和中心点。总之，在诗人与自然关系上，如果布罗克斯是理智冷静的观察，而克莱斯特就是带着情感热烈地拥抱自然；前者是客观的，后者是主观的。

像哈勒尔一样，克莱斯特也赞扬那些生活在自然环境中的勤劳朴素的乡村居民，鞭打贪图虚荣和权势的宫廷以及像“金制的牢笼”一样的城市。但他与哈勒尔不同的是：他不是仅仅停留在两者的对比上，而是进一步要求人们逃向自然。“……你们要避开像金制的牢笼一样城市的那种令人窒息的气氛。去，到正向你们挥手致意的田野中去！”另外，克莱斯特也不像哈勒尔那样，构筑一个理想化的乌托邦，试图让它在一定的时候取代目前的现实，而是马上就要来到世外桃园，享受欢乐的生活。所以，他的教育诗最后不是得出一个观念性的结论，而是表述一种愿望：希望心中宁静，精神振作，没有痛苦，没有干扰，无怨无悔高高兴兴地度过一生。所有这些都已经接近阿那克里翁派的人生哲学。

（二）罗珂珂和阿那克里翁派

启蒙运动的深入，人们越来越觉得享受人生是人的基本权利，因而到了18世纪上半叶，追求生活享受就成了一种时尚。这种生活享受不仅局限于物质生活，而且也包括精神生活。特别是要求衣食住行这些人的基本生活内容更富有艺术性。生活与艺术携手并进，生活艺术化，就成为一种不可阻挡的潮流。适应这种“生活艺术”的要求，一种轻快、小巧、活泼但又典雅的新型艺术风格就首先在法国应运而生。这种艺术风格，遍及各种艺术领域，从室内装饰扩展到建筑，然后又迅速影响到绘画、音乐，乃至文学。这就是在18世纪的欧洲风靡了近三分之二世纪的罗珂珂艺术风格。

罗珂珂(Rokoko)是由法语单词rocaille和意大利语单词rocciso造出来的，意思是“用贝壳石子堆砌的假山”。罗珂珂作为一种艺术风格发端

于法国，随后传入英国，又从英国传到德国。德国人接受了这种艺术风格，把它运用到各个艺术领域，在文学中的最纯正体现就是"阿那克里翁派"(Anakreontik)。这些自称"阿那克里翁派"的德国诗人，把古希腊诗人阿那克里翁(Anakreon，约公元前570—？)，或者确切地说，把他们想像中的阿那克里翁，当做他们的榜样。他们也要像古希腊诗人那样用歌体诗，特别是颂歌体(Ode)的形式歌颂美酒和爱情。这些诗人在接受来自法国的影响时，剔除了法国文学中不加掩盖的肉欲，当然也抹掉了法国文学中的讽刺性的批判。他们把美和美德，生活享受和道德修养结合起来。所以，大约从1738年起在德国诗坛除了教育诗以外又出现了一种以欢快、轻松为特征的诗，而且不久就取代教育诗成为德国诗歌的主流，18世纪中后期的所有诗人——至少在他们的创作初期——都曾沉溺于这种诗的风格。

罗珂珂以及它在文学领域的体现——阿那克里翁派从18世纪末开始就一直受人指责，责备它纤细、轻佻、矫饰、轻浮，批评它内容消极，不是鼓励人奋勇向上，而是引导人贪图享受，认为它不符合启蒙精神，是启蒙运动中的逆流，当然也就不能归到启蒙运动里面。一直到20世纪，人们才给予罗珂珂以及阿那克里翁派积极的评价，认为后者是当之无愧的德国启蒙文学的一部分。



启蒙运动在德国完全是一场思想运动，它向前发展的标志，就是启蒙意识更强烈，启蒙理想更明确，而现实生活并不会因此而随着变化。这样，理想与现实的距离就会越来越大，因而启蒙运动发展到一定阶段，人们就会越来越强烈地感到理想与现实相距甚远，就会越来越清楚地看到现实中的种种弊端，就会对现实越来越不满。这种不满情绪，在18世纪上半叶的德国历史社会环境中，不可能转化成为对现实的反叛，而只能是变成对现实的逃避。这种情绪也反映在这个时期的诗歌之中。在教育诗中，对现实的不满表现为对现实的抱怨，表现为渴望返回自然，避开宫廷以及城市的现实生活。教育诗中这种前卢梭思想是对现实的一种逃避，同样阿那克里翁派的诗歌表现出的那种尽情欢乐的情感也是对现实的一种逃避，只是表现形式不同而已。

像所有启蒙运动作家一样，阿那克里翁派的诗人也承认这样一个基本观点：尽管现世不能永存，但生活在现世仍有欢乐。这些诗人把这



一基本观点进一步发展，就成这样：尽管现实生活中有许多不能令人满意的地方，但毕竟还有欢乐。人们至少应在诗歌中可以忘记现实生活中的种种艰辛和苦难，尽情享乐。于是，他们就把诗歌和生活享受结合起来，歌颂那些能使人感到快活的事情，其中首推爱情、美酒以及友谊。他们在诗中所歌颂的那些东西，并不是实际存在的东西，而是想像出来的东西，因而他们的诗歌带有浓厚的主观色彩，表现得更多的是主观想像，而不是冷静的观察。就此而言，它代表了德国诗歌的发展方向，拥有很多读者，影响了一代诗人。当然，这派诗人的诗虽然感情充沛，但脱离生活，因而连它的主要代表格莱姆(Johann Wilhelm Ludwig Gleim)后来也质问道："为什么吟唱美酒和爱情/而不真的饮酒相爱呢？"正是这个致命弱点决定了它在诗歌进一步发展以后成为批判的对象。阿那克里翁派的另一个功绩就是使颂歌体(Ode)和哀歌体(Elegie)这两种重要的古典诗歌形式在德国文学中扎根。

1. 哈格多恩



哈格多恩(Friedrich von Hagedorn，1708—1754)是与布罗克斯和哈勒尔并列的德国启蒙运动发展期的三大诗人之一，是德国的阿那克里翁派的开山鼻祖。哈格多恩是汉堡一家有钱人家的后代，大学毕业后曾任丹麦驻英国使节的私人秘书，后又在汉堡一家英国商社供职。他生在港口城市汉堡，长期住在国际大都会伦敦，视野开阔，见多识广。他生活优裕，业余时间从事创作。1729年就发表诗歌，之后又创作寓言和小说，成为18世纪德国寓言创作的先行者，1742年出版诗集《新颂歌体诗与新歌体诗诗集》(Sammlung neuer Oden und Lieder)。他把阿那克里翁当做自己的榜样，同时又视贺拉斯为自己的"导师、朋友和引路人"。他特别喜欢古典的"颂歌体"这个形式，并与德国原有的歌体诗形式结合起来。

他写的《阿那克里翁》(Anakareon) 可以看做他自己诗歌创作的宣言，同时也是阿那克里翁派的纲领。全诗共有两段，第一段是阿那克里翁的直接陈述：

……

我歌唱美酒和爱情，

歌唱玫瑰和春天，
歌唱友谊和跳舞，
可是，我并不讥讽诸神，
也不讥讽诸神的仆人，
也不讥讽诸神的寺庙。
否则我怎么能成为智者？

第二段是阿那克里翁向青年们发出的呼吁：

你们这些血气方刚的青年
要想在欢乐的休闲时刻
按照阿那克里翁的方式歌唱，
那就要歌唱柔和的葡萄藤，
歌唱长满玫瑰的灌木丛，
歌唱春天和跳舞，
歌唱美酒和爱情，
可是你们不要讥讽神性，
也不要讥讽神的仆人，
也不要讥讽神的寺庙。
那样，你们就配得上，
甚至在戏谑中，真正智者的称号。

做一个"智者"是最终的目标，但要成为一个"智者"就要既懂得享受生活，又要尊重神性以及与它有关的一切。所以，享受生活是人生的重要内容，但不是惟一的内容，具有高尚的道德修养也是人生的重要方向。生活享受和道德修养是一个统一的整体，两者缺一不可。生活享受本身不是目的，它的作用在于使生活充满欢乐，因此欢乐也是哈格多恩诗的一个重要主题。这一点在他《赞欢乐》(An die Freude)诗中表现得十分清楚。

在《赞欢乐》一诗中，"欢乐"被人格化，它被称为"高尚的心灵"，"甜蜜爱情的姐妹"，"灵魂的力量"，甚至是"生命的一半"。接着诗人以激昂的语气写道："如果人们连你(指欢乐——引者)也得不到/还有什么能给他们快乐？"没有欢乐，就没有幸福，这是典型的阿那克里翁派的诗人的生活观点。诗人在诗中还特别强调，追求欢乐是一种向上的生活情感，有了它就有了生活的勇气，有了它不论老少都会朝气蓬勃，有所作为。因此，在第三段，诗人这样命令"欢乐"：

给懂得尊敬你的人新的勇气，
给巧嘴利舌的人新的趣闻，
给年轻人新的技能，
给老年人新的血液。

1750年他出版了诗集《道德诗》(Moralische Gedichte)，诗中既有讽刺，也有教诲，中心思想仍然是生活享受必须与道德义务相结合。人要想幸福，就必须在内心深处有种满足感，而这种满足感是来自严格地履行了道德义务，有节制的生活享受又会进一步强化内心的满足感。总之，哈格多恩的诗表达了一种新的生活情绪，给人一种耳目一新的感觉。不仅如此，他的诗歌还感情充沛，热情洋溢，克服了以往的诗歌那种一本正经、抽象说教的毛病。另外，他的诗歌短小精悍，语言优美，旋律舒缓，他的绝大部分诗都被谱成歌曲，足证他的诗在当时很受欢迎的程度，而且谱成歌曲以后又为他的诗赢得了更多的爱好者。

哈格多恩对他以后的作家如克洛卜施托克、莱辛，甚至年青时的歌德都有过不小的影响，不过最直接受他影响的还是格莱姆以及格莱姆周围的一批诗人。

2. 格莱姆

哈格多恩虽是阿那克里翁派的开山鼻祖，但这个诗派的真正代表却是格莱姆(Johann Wilhelm Ludwig Gleim，1719—1803)。他在哈雷上大学时就受哈格多恩的影响，与他的同学格茨(Johann Nikolaus Götz，1721—1781)、乌茨(Johonn Peter Uz，1720—1796)等人组成一个诗人团体，自称是"阿那克里翁派"(Anakreontik)，除了哈雷这个中心以外，格莱姆后来在哈尔柏施塔特也建立了一个类似的诗人团体。所以，严格地说，阿那克里翁派的首领是格莱姆，它的主要成员除格莱姆以外就是格

茨和乌茨，其他的人就没有他们那么大的影响了。

格莱姆第一部诗集《戏谑诗试作》(Versuch in scherzhaften Liedern, 1744—1745)就给他带来很高的荣誉，使他获得了"诗人之父"的美称。诗集中有一首诗题为《阿那克里翁》(Anakreon)，诗中称阿氏是"我的老师"，并宣布"只歌唱美酒和爱情"。像其他阿那克里翁派的诗人一样，格莱姆诗的主调也是欢乐。在《请跳舞》(Einladung zum Tanz)一诗中，用一句话就把死亡带来的阴影驱散："每天早晨醒来都只想欢乐。"在这种生活情感中，任何令人厌恶的东西，任何令人烦恼的事情，都没有存在的余地。醇香的美酒和美貌的情人当然是欢乐场面不可缺少的组成部分，但这与淫荡毫无关系。诗中特别强调，迷醉和狂喜不是阿那克里翁派的生活哲学，"美德的敌人"同样也是"欢乐的敌人"。欢乐和美德不仅不相互矛盾，而且是相辅相成。

七年战争(1756—1763)时期，格莱姆也名噪一时，成了"爱国主义诗人"，他坚决站在普鲁士一边，歌颂腓特烈大帝，写了大量的传单诗鼓励普鲁士士兵与萨克森军队英勇作战。这些诗后来集成一部诗集，题为《一位士兵在1756年与1757年的战争期间写的普鲁士战歌》(Die preußischen Kriegeslieder in den Feldzügen 1756 und 1757 von einem Grenadier, 1758)。



### 六　寓言、讽刺、小说

#### （一）寓言

寓言(Fabel)这种在欧洲源于古希腊的文学形式，早在中世纪就传入德国。到16世纪，德国出现了寓言的第一个繁荣期。马丁·路德(Martin Luther)特别推崇寓言，他认为寓言是教育儿童和文化水平不高的人群的最好手段，他自己还用散文翻译了二十五则伊索寓言。到了17世纪，由于文学不再面向大众，而是为了适应贵族的需要追求所谓的"高雅"，寓言这种文学形式自然不受重视，奥皮茨甚至说："首先是粗俗的贱民喜欢听寓言。"这样，整个17世纪寓言几乎销声匿迹。18世纪初，寓言在德国开始复兴，到了30年代出现前所未有的繁荣景象，而且一直延续到1770年左右。18世纪是寓言在德国最兴旺的时期，同时也是最后一个繁荣期。在18世纪，寓言在德国已经达到登峰造极的地步。首先从



30年代到70年代活跃在德国文坛的作家几乎都写过寓言，据统计，这个时期比较著名的寓言作家就有五十多位。不仅道德周刊，就是其他的刊物也都留出很大的篇幅刊登寓言，各种寓言集更是层出不穷。寓言成为这个时期最重要的文学种类。其次，从1730年到1770年，在所有的文学种类中寓言拥有最多的读者，不仅初具阅读能力的下层民众在阅读寓言，就是那些第一和第二等级的人也喜欢寓言，甚至一向对德国文学嗤之以鼻的腓特烈大帝也称赞德国寓言。至于那些理论家和哲学家更是把寓言当做他们谈论的主要对象。瑞士人博德默尔和布赖丁格尔认为，寓言特别是动物寓言是"最好的文学种类，因为再也没有一种文学形式能把新鲜和奇异同道德教育结合起来"。沃尔夫也承认，寓言在他的哲学体系中占有重要地位。

寓言这个文学种类为什么在18世纪的德国一度如此被人重视，受人欢迎呢？这当然与它的自身特点和时代对文学的要求是分不开的。换句话说，就是它的自身特点正好符合了时代的要求。我们知道，18世纪是启蒙时代，而启蒙运动的目的就是把理性原则传播到广大民众中，使之成为社会的现实。对启蒙运动来说，最重要的就是教育市民以及市民以下的阶层，因为他们既缺乏道德修养又缺乏文化素养，所谓"启蒙"首先是"启蒙"这部分人。但另一方面，不论是理性的认识，还是普遍的真理，或者道德的准则，都是抽象的，而抽象的道理和原则是第三和第四等级的人接受不了的。这样，就需要找到一种合适的文学形式，它能把抽象的道理和原则形象生动地传播给广大下层读者。寓言这种教诲性的小型叙事形式就是最理想的形式。莱辛在谈到什么是寓言时这样说："如果我们把一项普遍的道德准则归结为一件特殊的事例，赋予这一特殊事例以现实性，并由此编出一个故事，在这个故事里人们能直观地认识到这一普遍的道德准则，那么这样创作出来的作品就是寓言。"另外，他还强调，寓言是"文学与道德共有的领域"。正是因为寓言把文学与道德紧紧地结合在一起，因而它就能完成启蒙运动向它提出的要求：把那些道德修养和文化素养比较低的人群也纳入到有道德修养和文化素养的人群中来。正是这种无与伦比的实用价值，使寓言在18世纪成为最受人欢迎的文学种类，但同时这也是它的局限所在。一旦社会历史情况发生了变化，德国文学随之向前发展了，寓言的固有的缺陷，缺少深厚的

审美潜能，就显露出来了。这也就是18世纪70年代以后寓言被冷落的原因所在。

前面提到，18世纪初就有人写寓言，但是在德国真正把寓言引向复兴之路的是哈格多恩。他在英国逗留期间就对法国作家拉封丹(Jean de La Fontaine，1621—1695)的寓言产生了浓厚的兴趣，并且自己也开始写寓言，这些寓言汇编成集，于1738年出版，题为《诗体寓言和故事试作》(Versuch in poetischen Fabeln und Erzählungen)。到了1750年又出了该书的第二卷。哈格多恩寓言的特点是，把教诲渗透到叙述之中，让人觉得他是在亲切地讲述故事，而不是板着面孔教训别人。另外，他的叙述也十分生动活泼，故事也比较曲折，性格和事件也写得让人赏心悦目。正因为这个原因，他的寓言很受大众欢迎。其次，哈格多恩的寓言并不局限于严格意义上的伊索式寓言，即动物寓言，他的寓言还包括了以人为主体的"故事"(Erzählungen)。以动物或植物为主体的"寓言"和以人为主体的"故事"在哈格多恩的作品中没有严格的界限，它们常常是混杂在一起的。在同一篇作品中可能既有动物或植物，也有人物。这就是他的作品集以"寓言与故事"为题的原因。哈格多恩的这种混合，再加上朴素的聊天式的语气，就成为18世纪德国寓言的一大特色。除莱辛以外，18世纪70年代以前所有的德国寓言作家都是沿着哈格多恩开拓的这条道路进行创作的。

哈格多恩之后，出现在德国文坛的另一位重要寓言作家是盖勒特，他1746年出版的《寓言与故事》(Faheln und Erzählungen)使他一举成名。他是18世纪德国最著名的寓言作家，而且他能成为德国启蒙运动的一位重要作家也主要是靠了他的寓言创作，虽然他写的剧本和小说也相当受人重视。另外，他的教授资格论文讨论的也是寓言，他能在莱比锡大学当上教授，能成为一名著名学者也与寓言直接有关，可见他与寓言有不解之缘。

盖勒特的寓言基本上是沿着哈格多恩的道路进行创作的，不过与哈格多恩相比，他更突出寓言的实用性，也就是更强调了寓言的教诲作用。他认为，寓言是"人类智慧最古老的足迹"，因而"尽管现代一切都变得更美好，更讲究，但仍然不能为了娱乐而忘了教诲"。寓言包含着人类的智慧，它的任务就是传达这些智慧。那么，向哪些人传达这些智慧呢？



他在寓言《蜜蜂与母鸡》(Die Biene und Henne)里谈到包括寓言在内的文学的功用时这样写道："通过图像告诉/还没有怎么开化的人什么是真理。"向尚未开化的人传达真理，这就是寓言的功用，同时这也明确地说明盖勒特写寓言是面向哪些人。盖勒特把寓言的接受者规定为广大下层民众，这与他对社会等级的认识是密不可分的。他的名篇《拉篷车的马》(Das Kutschpferd)清楚地表现了他的这种认识：

> 一匹正拉篷车的马看见一匹老马在拉犁耕地，
> 神气十足地对着老马吼叫。
> 它抬起漂亮的大腿，并且说道：
> "你什么时候也能给自己带来这样的荣耀？
> 你什么时候能游览整个世界？"
> "住嘴，"老马喊道，"让我好好地耕田；
> 因为假使我不辛勤地耕种土地，
> 你在哪儿能得到燕麦，
> 把你的大腿喂养得那么标致呢？
> 你们这些高贵的游手好闲之辈，
> 如此蔑视下等人，可你们应当知道，
> 甚至你们用以观察这些下等人的那份傲气，
> 你们所以能蔑视他们的那点长处本身，
> 也是建立在这些下等人的辛苦的基础之上的，
> 那些用自己的双手养活自己和你们的人，
> 难道就配受蔑视吗？
> 即使假定说，你的道德修养好一点，
> 那这个长处也不专属于你，
> 因为，倘若你也出身于他们的茅屋，
> 你的道德修养也同他们一样；
> 倘使他们也像你一样受到教育，
> 那他们也会像你现在这样。
> 世界缺了你们完好无损，但缺不了他们。"

这则寓言有三点值得注意：第一，所谓的“高贵者”只不过是一些游手好闲的寄生虫，他们的一切靠的是他们十分蔑视的“下等人”的辛勤，因此对社会来说他们实属多余，世界缺了他们完好无损。相反，所谓的“下等人”是一个辛勤耕耘的群体，是一切财富的创造者，没有了他们世界也就不复存在。第二，所谓“高贵者”的道德修养也许比那些所谓的“下等人”的道德修养要高一些，但这与受教育的程度有关。所谓的“下等人”所以显得道德修养不高，就是因为他们受教育不够。因此，对他们进行教育，让他们启蒙，就成为提高他们的社会地位、促进社会进步的关键。第三，作者充分理解所谓“下等人”受到的不公正待遇，充分了解他们对社会的贡献，充分感受到他们内心的自豪感，并且也完全知道还需要什么。所以，这则寓言的前一部分是简单的叙述，第二部分则是作者直接对以拉篷车的马为代表的“高贵者”进行训导。

正是对下层民众这种正面的积极的认识决定了盖勒特寓言的思想内容和艺术形式。盖勒特的寓言中没有那种占据传统地位的有权有势的大动物和凶残的野兽，而都是些势单力薄的小动物（如小鸟、蜂蜜、苍蝇、蚊子等等）以及被驯服了的动物（如马、狗等等）。所以，他的寓言虽然也对身居高位的当权者提出警告，不要自高自大，盛气凌人，滥用权力，但他从不讽刺和攻击统治者。他的寓言主要是向读者灌输各种道德，如勤劳、诚实以及耐心、舍弃和冷静等。他提倡一种知足精神，要求市民以及其他民众首先要承认现存的社会和政治关系，满足于自己的处境，不过他又要求所有的社会成员在现存的关系之中都要相互尊重，彼此照顾。每个人都要注意道德修养，做正派人。总之，他希望改进现存的社会关系，而不要求改变它，而改进的关键是提高道德修养。他的这种思想不仅符合启蒙运动的基本思想，而且还符合当时大多数德国人的心态。这恐怕是他的寓言能受到普遍欢迎的一个重要原因。

盖勒特寓言的另一个特点就是贴近生活，讲述的都是日常生活中发生的事，涉及的问题都是在日常生活中经常碰到的问题。他不仅把这些日常生活中的事情和问题写得富有诗意，而且还告诉人们许多生活的道理，因而他获得了“生活导师”的美誉。不少人就生活中遇到的问题向他求教，不少人因为阅读他的寓言得到启迪和帮助，赠送各种物品以示感谢。（比如，据说有一位农民读了他的寓言深受教育，为表示感谢就





送他一车木头。）总之，德国寓言到了盖勒特时期，是影响最大、流传最广的时期。18世纪德国评论家阿贝特（Thomas Abbt，1738—1766）这样写道：“对整个德国来说，毫无疑问，是盖勒特的寓言真正给了全民族的审美品味以新的帮助……他的寓言进入了根本不读书的千家万户。”盖勒特的成就就在于他的寓言真正进入了真正需要接受教育、需要启蒙的人群当中。他的寓言在德国家喻户晓，一直到最低层的民众和偏僻的农村都有人在阅读。同时，他的寓言在当时就翻译介绍到了欧洲其他国家。

格莱姆和利希特韦尔（Magnus Gottfried Lichtwer，1719—1783）是启蒙时期另外两位重要的寓言作家，虽然他们的成就和影响不及盖勒特。格莱姆的寓言常用对话体写成，有点像微型戏剧。在他的寓言里甚至让古代神话人物出现，朱庇特、维纳斯和朱诺展开辩论，《圣经》中的亚当对一群聚集在一起的动物讲话。他不大注重寓言的教育作用，更觉得它是消磨时光的读物。利希特韦尔在这一点上与格莱姆不同，他认为还是教化重于娱乐，他的《四卷伊索寓言》（Vier Bücher Äsopischer Fabeln，1748）最初出版时用的是假名，以后再版时才用真名。他的寓言依然是教人如何对待人生，如何做人，提高自己的修养。他有一则寓言，题为《父亲与三个儿子》（Der Vater und die drei Söhne）。父亲已到暮年，他把他的万贯家产平均分给三个儿子，只有一枚钻石戒指他要交给完成了一项高尚行为的儿子。三个儿子为了得到这枚戒指，就各奔东西去做善事，以证明自己思想高尚。三个月过去了，他们回家向父亲讲述各自干的善事。大儿子遇到一位陌生人，这位陌生人在不要求开具任何证明的情况下把自己财物交给大儿子代管。可是当这个陌生人回来时，大儿子把财物如数还给了陌生人。父亲认为，大儿子做到了诚实，但还算不上高尚，因为每个人都应当诚实。二儿子救了一个落水的小孩，父亲认为，他只做了作为人应该做的事，因而也算不上高尚。小儿子说，他的一个仇人在放羊时睡着了，而且是睡在一个深渊的边缘，随时有落入深渊丧命的危险。这时，小儿子毫不犹豫地叫醒了这个仇人，并把他拉到安全地带。父亲听了，把戒指交给小儿子，因为为自己的敌人做好事，没有高尚的思想是办不到的。

莱辛也是德国启蒙运动时期的重要寓言作家，不过他的寓言已属

于启蒙运动的下一个阶段，即启蒙运动鼎盛期。因此，莱辛的寓言创作，我们放在下一节论述。

（二）讽刺

讽刺文学总是在历史变革和社会转型的时期特别兴旺，因为在这样的时期各种不同的思想、观念以及价值等同时存在，它们相互争夺，每一方都想利用各种手段攻击对方，讽刺就是在文学领域进行这种斗争的有效手段之一。18世纪的德国就处在这样一个变革的转型时期，因而讽刺就在文学中具有了特殊的地位。但是，处在小邦专制制度统治下的德国，人们不享有起码的自由，因而讽刺就受到巨大的限制。这个时期德国最著名的讽刺作家拉伯纳不无感慨地说："在伦敦大主教都必须聆听的那些真理，在德国连对乡村小学校长都不敢说。"他认为："德国大概是那样一种国家，在那里为了进步而进行的讽刺根本不敢坦然地大胆昂然抬头，而这种坦然是讽刺和惩罚邪恶或愚蠢必不可少的。"因此，在德国要想找伏尔泰(Voltaire)对宗教的那种尖锐辛辣的讽刺以及斯威夫特(Jonathan Swift)对社会现实的淋漓尽致的讽刺，那是枉费心机。

德国启蒙运动发展时期的讽刺受到限制的突出表现就是不敢讽刺有权有势的第一和第二等级。拉伯纳这样说："谁要想成为一个真正的讽刺作家……他的心中必须充满对宗教的尊敬；除了宗教以外，对他来说，最神圣的就是君主的王位和上层人士的威信。要想伤害宗教和君主，对他来说，那是最可怕不过的想法了。"如果说，拉伯纳认为宗教和君主是最神圣的，因而根本就不能讽刺它们，那么比拉伯纳晚一辈的另一位讽刺作家里德尔(Friedrich Just Rieder, 1742—1785)则是不敢讽刺君主和教会。他说："讽刺既不应攻击上层(因为这样做有危险)，也不应干预下层(因为这样做不值得)。"既然对上层是不能或不敢讽刺，对下层又不屑于讽刺，于是可以而且敢于并值得讽刺的对象就只剩下市民阶层，最多再加上没有多大权势的乡村贵族。

所以，德国启蒙运动发展期的讽刺文学主要是讽刺从事各种职业的市民阶级，其中尤以坚持过时传统的学者和惟利是图的工商业者为最盛，另外就是愚昧无知、残酷剥削农民的乡村贵族。这个时期的讽刺基本上是一种理性主义的讽刺，它的基点是理性。启蒙主义者有自己的





理想以及思想和行为规范，而这些理想与思想和行为规范的基本点就是一切言行和思想都要受理智的控制，因为只有这样才能有个人的幸福和社会的"共同繁荣"。从这种理性的乌托邦出发批判讽刺一切与启蒙精神相背的，也就是与理性思想相对立的思想和行为，如感情用事、自私自利、迷信权威等等。

德国启蒙运动发展期的讽刺文并没有固有的形式，它可以是书信、对话、故事，也可以是其他可能的形式，因此有人说它是一种"可以变成各种形态的普洛托斯 (Proteus，即希腊神话中变化无常的海神——引者)"。这个时期的讽刺文还有一个特点，就是都是用散文写成，从巴洛克时期开始的诗体讽刺文学传统到此告终。选择散文标志着讽刺文学向经验现实的转折，表明它注重现实，贴近现实，面向现实，而不是追求形式，因此拉伯纳嘲笑诗体讽刺文学，说那是"把真理和自然硬往笨重的铁笼里装"。

李斯科(Christian Ludwig Liscow, 1701—1760)是这个时期第一位著名讽刺作家，同时也是散文讽刺文(Prosa-Satire)的首创者，他的文集《讽刺与严肃文集》(Sammlung satyrischer und ernsthafter Schriften, 1737)全部用散文写成。李斯科讽刺的对象无一例外全是当时坚持传统治学方法的迂腐学者，这说明了启蒙运动学者与传统学者之间的对立。这种"学者讽刺"(Gelehrtensatire)源于法国，它的先导就是法国作家圣艾弗勒蒙(Charles de Saint-Evremond, 1610—1703)。李斯科熟悉法国文学，他对学者的讽刺就是受了圣艾弗勒蒙的启发，并且直接以他为榜样。学术观点、学术见解以及学术作风总是与特定的人相联系，因而李斯科讽刺文的另一特点就是指名道姓，攻击具体的个人。

受李斯科攻击最多的一位学者是当时著名大学哈雷大学的演说学教授菲利皮(Johann Ernst Philippi)。李斯科选择一位演说学教授当做攻击的靶子，这并非偶然。在17世纪，还有在18世纪初，演说术的任务就是颂扬，演说学就是教人如何歌功颂德，这与启蒙精神正好背道而驰。演说学的声望在启蒙主义者的心目中一落千丈，而且这样的演说学本身也成了批判对象。高特舍德就在他1736年写的《演说艺术评论》(Ausführliche Redekunst) 中大力批判"阿谀奉承，一钱不值的颂词(Lobrede)"，认为"真正的雄辩术仅仅以阐明真理以及传播和继承真理

为目的”。所以以阿谀奉承、歌功颂德为主旨的颂词以及为这样的颂词提供理论和实践指导的演说学与启蒙运动寻找真理、传播真理的科学精神是相违背的。

李斯科讽刺所采用的手法大都是“反语讽刺”(Ironie)，或者译成“反讽”，就是看起来好像是在颂扬一个人或一件事，而且把所“颂扬”的那个人或那件事的所谓“优点”推向极端，达到令人发笑的地步。李斯科在《小布利翁台斯》(Briontes der Jüngere, 1732)中就写了一篇歌颂菲利皮的颂词，而歌颂的内容就是他为何拒绝理性，相信福音和上帝的启示。

这个时期最著名的讽刺作家是拉伯纳 (Gottlieb Wilhelm Rabener, 1714—1771)。我们在前面已经提到过，他原是施瓦伯主编的亲高特舍德的《理智和机智的娱乐》的撰稿人，后来又是由该刊分化出来的《理智和机智娱乐新论》的撰稿人，他的讽刺文都发表在这两个刊物上，后编辑成集，题为《讽刺文集》(Satyrische Schriften, 1751—1755)，这本书是当时除了盖勒特的《寓言与故事》以外最受读者欢迎的读物。

拉伯纳对讽刺有自己的理解，他说：“讽刺作家当然可以嘲讽，可是他要有一颗正直的心，他须是人的朋友。”他还强调指出，讽刺作家“必须真的认为他要教给他人的那些美德是幸福的惟一基础”。因而他认为，讽刺是有前提的，它的前提就是“对真理、品味和美德有强烈的兴趣”，并从这种兴趣出发对一切违背真理、品味和美德的行为方式进行攻击；另一个前提就是，作者与读者都坚信，理性是校正一切思想和行为的标准；从根本上讲，人是可以教育好的，而且是愿意接受教育的。从拉伯纳的这些议论可以看出，他的讽刺不是用于战斗而是用于教育；他的讽刺不是要把被讽刺者置于死地，而是通过讽刺反面的东西树立正面的东西。进一步说，他的讽刺不是为了改变现存的社会制度，而是为了教育人；他的讽刺不是为了把对方整倒，而是为了挽救所有的人，与人为善是他的讽刺的本质特征。他的这些主张和实践是与整个德国启蒙运动的总的思想倾向是一致的：为了个人的幸福，为了人类的进步，至关重要的不在于改变社会政治制度，而在于教育人，提高人的素质。

出于上述原则，拉伯纳的讽刺坚持对事不对人，虽然当时由于高特舍德与两位瑞士人之间的争论在文章中进行人身攻击司空见惯，另外



他的先导李斯科的讽刺也是指名道姓，针对个人。拉伯纳自己说：“我在我的文章中尽量避免对具体个人进行讽刺，我的那些愚人的性格是普遍的……”所以，拉伯纳文章中的人物都是虚构的，他们都是某种特定性格的典型代表，而这些被讽刺的性格特征，如吝啬、自私、愚蠢等等，又都是当时普遍存在的，并且是启蒙主义者不能容忍的。他的文章正是通过展现这些坏的性格，引导读者认识培养好的性格的必要性。这样一来，拉伯纳的讽刺文就不再像李斯科那样，着重推理和论证，而是刻画性格，叙述过程，从而开辟了讽刺文由论文体向叙事体的过渡。

早在《尼古劳斯·克利门的死者名单》(Totenliste von Nikolaus Klimen, 1743)一文中就出现了一系列市民阶级的反面典型人物，如只顾挣钱的即事诗人、脱离现实的冒牌学者、惟利是图的商人、骗人的律师、专制愚昧的校长，还有爱虚荣、乱花钱的女人。在《乔纳森·斯威夫特博士最后意愿的秘密新闻》(Geheime Nachricht von D.Jonatnan Swifts letztem Willen, 1746)中虚构了斯威夫特的一份遗嘱，在这份遗嘱中记下了应收入由斯威夫特建立的愚人院的那些人的名字。这些人当中有无知但等级观念很深的乡村贵族，还有贪得无厌的神职人员。除了市民阶级的各种人物以及乡下贵族和下层神职人员以外，拉伯纳也不忘讽刺所谓的“学者”。在《没有本文的注释》(Noten ohne Text, 1745)中主人公是位“学者”，他自己讲述自己的治学之道，进行自我揭露。对这位“学者”来说，最重要的不是理解本文，而是完全脱离开本文进行所谓毫无意义的评论。这种主人公自我揭露的手法，也运用到《讽刺信札》(Satirische Briefe, 1752)中，这里的第一人称写信人把内心中丑恶的灵魂都暴露出来。

由李斯科创立的启蒙运动发展期的讽刺散文，到了拉伯纳就达到了高潮，拉伯纳以后再也没有一个作家能达到他们俩的水平和知名度。到了18世纪中叶，讽刺散文就不再受读者的欢迎，1755年拉伯纳声明，他不再写讽刺散文，而且真的这么做了，讽刺散文这种文学形式就此到了它的终点。讽刺散文的衰落，是它自身发展的必然结果，它向叙事体发展就等于自我消解。它越是接近小说，就越显出它自身的缺点，而事实也是如此：小说，特别是长篇小说的兴起，许多原来喜欢读讽刺文的读者都转而阅读小说。小说最终替代了讽刺文以及寓言成为读者的首

选读物，而讽刺文的本质特征“讽刺”也融化到小说中，讽刺文本身不再成为一种拥有众多读者的独立的文学形式。

（三）小说

18世纪德国书籍中，小说所占的份额在各种文学书籍中无疑是最高的，这说明当时德国人的阅读兴趣就非常浓厚。但是，小说的质量并不像它的数量那样引人注目，无非就是几种模式不断重复。这些模式不是从17世纪传下来的，就是从外国引进的，真正由德国人自己原创的小说作品在启蒙运动发展期还是没有出现。一直到18世纪整个德国文学就比其他欧洲国家落后，小说就更不能与人家相比了。不过，就德国自身而言，小说在这个时期还是有了历史性的突破，那就是小说的升温，它终于被承认是真正的文学种类，从而正式列入了所谓“高雅文学”的行列。

18世纪德国人最主要的文化生活就是看戏和读小说。戏剧与小说同样受人欢迎。但是，演戏要有场地，而且是一种集体活动；读小说是个人行为，只要有书随时随地都可以读，不受任何限制，读小说比看戏要方便得多。因此，会有很多人花钱买小说，在所有的文学种类中小说就最先成了商品。它的生产基本上是按照供求的经济法则来进行，按照流行的模式制作，翻译外国作品，或重版过去的作品，都是既能节省成本又容易销售的好办法。但这也就大大阻碍了创新精神，结果小说比起其他文学种类来更为落后。

小说与悲剧或史诗不同，它不是源于古代的希腊，而是源于近代的其他欧洲国家；它表现的不是叱咤风云的英雄，即在社会中占统治地位的“大人物”，而是处在社会底层的平民百姓。小说与戏剧和史诗的另一不同点，就是它不是用“高雅的”韵文，而是用“粗俗的”散文写成，加之小说的读者不是身份高贵的上层人士，而是一般的民众，因此18世纪中叶以前的学者有充足的理由在他们的诗学著作中或者根本不提小说，根本不承认小说是文学，或者把它归入“低俗文学”。

18世纪初也有所谓的“高雅小说”，那就是从17世纪传下来的“政治小说”(Staatsroman)和“爱情小说”(Liebesroman)，这些小说之所以“高雅”，是因为它们表现的是贵族的生活，而且主要是供贵族阅读。在启蒙运动的影响下，这些表现贵族生活的所谓“高雅小说”开始市民化，人们





的小说观也开始发生了变化，维泽的小说就是这种变化的产物，他的所谓“生活小说”就是按理性的原则和教诲的目的创作出来的。不过，德国小说发生历史转折的动力不是来自德国内部，而是来自外部，是笛福(Daniel Defoe, 1660—1731)的《鲁滨孙漂流记》(The Life and Strange Adventures of Robinson Crusoe, 1719)、尤其是理查逊(Samuel Richardson, 1689—1761)的“伤感小说”(der sentimentale Roman)，推动德国小说走上了现代小说的道路。从此，人们不再注重小说的主人公是“贵人”还是“贱民”，小说的重要读者是“上层”还是“下层”，而且人们也不再以此来区分小说是“高雅”还是“低俗”，小说终于在文学中站稳了自己的位置。所以，启蒙运动发展期是从等级出发划分“高雅”还是“低俗”的观念逐渐淡化的过程。

笛福的《鲁滨孙漂流记》1719年在英国出版，1720年德国就推出五个译本，书商不仅没有因为如此剧烈的竞争赔钱，反而在德国掀起了一股阅读和仿造鲁滨孙的热潮。读者饥不择食地阅读各色各样的所谓的“鲁滨孙式小说”(Robinsonade)，作家们也顺应读者的需要大量制作这类小说，一时冠以“鲁滨孙”美名的小说充斥书籍市场，这种追赶时髦的热潮一直持续到18世纪70年代。

严格地说，德国的这些所谓的“鲁滨孙式小说”与笛福的《鲁滨孙漂流记》从本质上并无太大的联系，它们只是学了人家的一点皮毛。这些小说实际上都是一种“冒险小说”(Abenteuerroman)，它们的主要内容就是海上历险、翻船遇难以及为生存而进行的痛苦斗争，也就是说，把从15世纪以来欧洲向外扩张的经验写进了小说。德国的这类小说更突出“冒险”，鲁滨孙成了“冒险”的代名词。德国的“鲁滨孙式小说”从横向方面是借鉴了笛福的《鲁滨孙漂流记》，从纵向方面则继承了流浪汉小说(Schelmen-oder Pikaroroman)的传统，并把两者糅合在一起。罗依特的小说就继承了流浪汉小说的传统，用以进行讽刺，现在则又把流浪汉的讽刺性闹剧提高一步，小说中市民出身的主人公不再是生活在社会边缘的“流浪汉”，而是有道德、有理性、对自己的行为严加约束的正派市民。

在所有“鲁滨孙式小说”中最著名的因而也是最重要的是施纳贝尔(Johann Gottfried Schnabel, 1692—1752)的《孤岛费尔森堡》(Die Insel Felsenburg, 1731—1743)。像17到18世纪中叶通行的习惯一样，这部小

说原来的标题也很长，几乎等于是内容提要，《一些航海者的，尤其是萨克森出生的阿尔贝特·尤利乌斯……在孤岛费尔森堡上的奇遇》(Die wunderliche Fata einiger Seefahrer, absonderlich Albert Julius, eines geborenen Sachsen...auf der Insel Felsenburg)，1828年浪漫文学作家蒂克(Ludwig Tieck)对这部小说加工整理，书名简化为现在这样。这部小说共分四卷，从1730年到1743年陆续连载出版。

这部小说的基本故事框架是：阿尔贝特陪着他的主人凡·留芬和此人的新婚妻子康柯蒂娅试图逃往东印度，不料途中遇难，船上的人大都葬身大海，生还的只有他们三人和法国船长莱梅利。他们四人历尽惊险终于漂泊到一座孤岛上，此岛就叫费尔森堡。法国人是个一贯不顾道德的好色之徒，他看中了他们中的惟一女性，就把她的丈夫凡·留芬推下深渊，想独占康柯蒂娅。阿尔贝特不惜冒着生命危险保护康柯蒂娅，莱梅利在与阿尔贝特的格斗中受伤，最后自杀身亡。这样岛上就剩下阿尔贝特和康柯蒂娅两人，他们相依为命，在长期的相处中相互爱慕，感情逐步加深，最后结为夫妻。他们在岛上繁衍后代，接纳一批又一批海上遇难的船民，在岛上形成了一个以他们为核心的和谐幸福的大家庭。

施纳贝尔的《孤岛费尔森堡》虽然也是以笛福的《鲁滨孙漂流记》为模本，但两者除了故事的外在结构有点相似以外，其余方面几乎没有任何共同之处，而这样的不同正好反映了当时英国市民阶级和德国市民阶级不同的精神状态和思想境界。首先，荒岛对鲁滨孙来说只是个避难所，因此他只要有机会就想回到故国。与此相反，费尔森堡这个孤岛对岛上的居民来说是个人间天堂，是他们人生历程的最后归宿。他们一到岛上不仅自己再也不想回到故土，而且还千方百计动员仍留在故乡的人来加入他们这个美好的大家庭。小说的开头就是一位名叫沃尔夫冈的船长受阿尔贝特之托回到荷兰，要所有亲属都到岛上来。其次，鲁滨孙是来自文明社会，岛上还处于野蛮状态，因此他在岛上的任务是推行故乡的文明。在施纳贝尔的小说里，岛上与岛外社会的对比，与此正好相反：岛上文明，岛外野蛮，岛上居民的任务是力保岛上的文明不受到岛外野蛮的侵袭。作者给孤岛取名费尔森堡(Felsenburg)具有重要的象征意义。"Felsen"和"Burg"在德语里的意思分别是"岩石"和"堡垒"。这就是说，这个岛是用"岩石"修筑起来的堡垒，它坚不可摧。另外，它是一个小岛，这就意味着它的外面就是惊涛骇浪，岛上是人间天堂，岛外是人间地狱。要想保持岛上美满幸福的生活，就得抵御岛外邪恶生活的袭击。再其次，笛福通过他的小说告诉人们，人生的意义就是不断地行动、追求、开拓，而施纳贝尔则通过他的小说表明这样一种信念，以家族为核心的宗法制社会是一种完美的社会，而它的完美就在于所有的人都具有崇高美德。值得注意的是，这个理想社会不仅是建立在道德基础之上的，而且是在与不道德行为进行斗争之后建立起来的。这一点集中体现在莱梅利这个人身上。他在上岛以前就道德败坏，到了岛上以后更是变本加厉，他以为他可以为所欲为，这就注定他不会有好下场。他最后自杀，而自杀在当时人的心目中是最严重的罪恶。所以阿尔贝特特别声明，他是把他当做"畜生"埋葬的。"因为他在生活中的表现比牲畜更可恶"。这也就是说，施纳贝尔与当时的启蒙主义者一样，认为自然冲动和自然欲求是一切罪恶的来源，必须加以克制。只有这样，道德才能起作用，社会才能免除暴力，人们的生活才能幸福。

总之，如果说《鲁滨孙漂流记》折射出的是英国殖民主义者对外发展的现实生活，那么《孤岛费尔森堡》表现的则是德国市民阶级心中的理想世界。正因为这部小说所表现的愿望，符合当时德国市民的想法，因而出版以后大受欢迎，但也由于同样的原因，一旦德国市民的心理发生了变化，它也就失去了吸引力。

笛福的《鲁滨孙漂流记》对德国小说发展的推动作用是显而易见的，在它的影响下产生的《孤岛费尔森堡》在德国小说发展史上的地位也是无可怀疑的。不过，对启蒙运动发展期的小说起了更大推动作用的是英国作家理查逊。理查逊是18世纪英国著名小说家，他的小说《帕美勒》(Pamela，1740—1741)是第一部英国现代小说，它把对社会环境的描写与对人物心理活动的描写结合起来。理查逊是伤感主义文学的鼻祖，这种文学很快就传入西欧各国，德国的第一部伤感主义小说是盖勒特写的惟一一部小说《瑞典的冯·G.伯爵夫人的生平》(Leben der schwedischen Gräfin von G.，1747)。盖勒特的这部小说是以理查逊的《帕美勒》为榜样创作的，它把德国17世纪的言情小说和18世纪的冒险小说的特点结合起来，是德国第一部家庭爱情小说(Familien- und Liebesroman)，代表了德国小说的一个新的发展阶段。

伯爵夫人是一个模范妇女。伯爵G.因遭王子的陷害，在战争中失败，被军事法庭判处死刑。行刑前，被俄军俘虏，关在西伯利亚的俘虏营。伯爵夫人不知其情，以为丈夫已死，悲痛欲绝。伯爵G.的朋友R对她精心照料，两人在共同生活中建立起了真正的感情，结为夫妻，过着美满的生活。不料，十年后伯爵从俄国俘虏营中逃出，又回到伯爵夫人身边。伯爵G.和他的朋友R都深深爱着伯爵夫人，而伯爵夫人也爱着他们两人。在这样的三角关系中，R表现出了高尚的品质，用理智克制了自己的欲求，主动提出离婚，让伯爵和他的夫人重新结合。伯爵夫妇也表现出了宽大的心胸，让R留在他们的家里，他们三人一起过着美满的生活，并且帮助各种有困难的人。与他们形成鲜明对照的是王子S和伯爵在与伯爵夫人结婚以前与另一个女人卡洛琳娜生的非婚生子女。他们都不加克制地放纵自己的情感，结果他们干出了一系列不道德的行为，走向乱伦和犯罪。

这部小说借用了言情小说和冒险小说中的许多主题，如旅行、历险、兄妹乱伦、重婚、谋杀、迫害、诽谤等等，使得整个小说更感性化，更具吸引力，因而出版后成为当时的畅销书，并且很快就有欧洲各种文字的译本。盖勒特的小说是女主人公以第一人称的形式进行叙述，里面穿插了许多信件，因此很多人物不是直接出现的，而是通过女主人公的叙述以及信件、对话等等与读者见面的。

盖勒特的这部小说，与他的喜剧一样，也是要通过展现道德和不道德的行为感动读者，让他们从情感上接受道德上正确的东西。盖勒特仍然注重人的感情，但更要求人要保持冷静，他并不是刺激人感情用事，而是要求人在情绪激动的时候要多一些理智。为此他把伯爵夫人塑造成一个道德上的完人，她的最大特点就是在生活中不管遇上多么困难的难题或多么沉重的打击她都能保持冷静。她与伯爵结婚以后才发现伯爵原来有个情人卡洛琳娜，而且已经有了两个孩子，她虽然在情感上受到打击，但她依然保持冷静，认真调查、仔细思考，最后发现只是因为卡洛琳娜不是出身贵族他们俩才没有结婚。这样，她不仅不嫉恨卡洛琳娜，而且十分同情她，把她当做自己的朋友，并主动担当起抚养和教育她的孩子的重任。又比如，当她随丈夫进入宫廷后，她的美貌引起了整个宫廷的赞叹，更点燃了王子S的欲火，她不为王子的显赫地位所动，坚





决拒绝了他的求婚要求。王子S因此怀恨在心，伺机报复，依仗权势千方百计迫害伯爵G.，最后甚至判处他死刑，这一切都不能动摇伯爵夫人对她丈夫的忠诚，她始终冷静对待。又比如，当伯爵夫妇重新团圆以后，一次去伦敦旅行，正好碰上他们的仇人王子S。这时王子S对他自己过去的行为感到后悔，伯爵夫妇大度地原谅了他，并成为好朋友。

盖勒特的基本思想是，家庭是社会的核心，它的和谐和幸福是社会安宁和繁荣的基础，因此无论如何必须保持家庭的安定。保持家庭安定最主要的条件就是冷静，只有冷静才能对付社会生活中各种有害的东西，才能坚持忠贞不贰、助人为乐、宽容无私的美德，也只有这样才能从思想上稳固所有市民之间的感情。另外，这部小说还表达了启蒙运动的乐观主义思想：人即使暂时走上歧路，最终也可以改悔，王子改过自新就是一例。

盖勒特的这部小说打破了只是客观地叙述事件的惯例，他是让自己的主人公从他们的“心”出发来讲述他们的经历和主观感受；他不追求所讲述事实的客观真实性，而是要展现人物的内心活动，这是德国小说发展的一个重大转折。



## 第四节　启蒙运动的鼎盛期(1748—1770)

### 一　总论

（一）从理到情的转变

博德默尔与布赖丁格尔挑起的与高特舍德的争论标志着理性主义美学瓦解的开始，启蒙运动的理性主义阶段已经走到尽头。但真正把德国启蒙运动带入一个崭新阶段的却是克洛卜施托克(Friedrich Gottlieb Klopstock)、莱辛和维兰德(Christoph Martin Wieland)，他们分别在诗歌、戏剧、小说三大主干文学领域做出了巨大贡献，18世纪以来人们一直追求的德意志民族文学终于有了成果，德国文学终于具有了可以与其他欧洲国家的文学平起平坐的地位。这三大作家的出现是德国启蒙文学、同时也是德国文学的转折点，从他们以后，德国文坛可以说是人才辈出，群星璀璨，以致到18世纪末出现了德国文学史上的高峰期。

以克洛卜施托克、莱辛、维兰德为代表的德国启蒙运动鼎盛期的一大特点，就是主宰这个阶段的不再是理论家而是作家，虽然这些作家也有自己的理论观点，正如上一阶段的代表人物高特舍德也从事创作一样。出现这种情况，与启蒙运动这一新阶段的特点有密切关系。

这个新阶段所以不同于上一阶段，是因为它有了新的理性观，这个新的理性观至少在下列两方面不同于理性主义的理性观。第一，按照理性主义的观点，真理一经发现就万古长青不容置疑，规则一经形成就普遍适用，不容改变。在这种思想指导下，不论在理论认识中还是在实践行动中，都没有经验的地位，似乎经验在这些方面没有任何作用。到了18世纪50年代，这种情况发生了根本性的变化，由于其著作被莱辛整理出版而出了名的神学批评家莱玛鲁斯（Hermann Samuel Reimarus，1694—1768）的观点或许可以代表这个时期的一般认识。他认为，经验是“我们认识的第一源泉”，三段论法的推理是对是错取决于它们所依据的经验的真假。另外，他还认为，放之四海而皆准的、不容置疑的真理是不存在的，要求有这样的真理本身也是错误的。正是由于有了这样的认识，经验越来越受到重视，认识世界和决定行动不再从原则出发，而是从具体的实际出发。这样，就不仅必须承认现实世界的各种规定是具体的、个别的、多样的，而且研究这样的规定也是势在必行。但是，研究这些具体的、个别的、多样的规定，不能光靠逻辑的演绎推论，而必须采用直观—观照的认识形式。所以，现在不再要求遵循某种僵死的方法，而是要求根据具体情况采取具体的方法。这里，个体、个人的独立思考就起着重要作用，启蒙运动鼎盛期所推崇的宽容（Toleranz）就是在这种情况下提出来的，目的是不论在认识中还是在行动中都给个体更为广阔的活动空间。

第二，如果说启蒙运动鼎盛期的第一特点是重视了经验，那么它的第二特点就是重视了情感。有情感，有感情，不再被看做是对理性的干扰，而是被看做理性的不可缺少的组成部分；理性依赖于主体的感觉和感受不再被否定，而是给予正面的评价。以理性为指导的认识依靠的是对外在世界的感觉，以理性为指导的行动依靠的是内心世界的感情。美德不再是来自对情感和感情的系统的压制，而是来自它们的和谐发展。总之，在启蒙运动的鼎盛期，情感和感情又受到应有的重视，但还没有





达到听任情感和感情自由发展和自由发泄的地步。这里就涉及到这个阶段对情感和感情的另一个重要观点。

“Empfindung”是当时的一个流行词，它既指主体对外在世界的感性—直觉的感知，也指内心的感觉，因此相当于汉语中的“感觉”、“感知”、“情感”、“情绪”等等。按照当时的理论，内心的感觉又分为两种，一种是由于受到外界的刺激而产生的各种欲念，一种是发自内心的情感。前者来自人的自然本能，后者来自道德修养，因而称为道德化的情感。这种道德化的情感是道德修炼的结果，属于理性的范畴。它既与来自自然本能的无政府状态的激情无关，但也不是强制的结果，而是自然的反应。它仅仅存在于主体的内心世界，在那里把主体的意志引向为善的方面。启蒙运动鼎盛期重视的情，就是这种情，道德化的情，而不是所有的情。

因此，启蒙运动鼎盛期不仅始终把道德化的情感与其他的情感严格区分开来，而且把反对来自自然冲动的各种欲求当做首要任务。启蒙运动的理性主义阶段是以当时所理解的理性为标准，把理性与非理性的斗争视为最主要的斗争，在启蒙运动的鼎盛期，就是以道德为准绳把所有未经道德净化的情感视为非道德的，而一切非道德的情感都必须加以反对。所以，反对所谓非道德情感的斗争，就比以往更加激烈。就拿性欲来说吧，整个启蒙运动都把这种正常的人的自然欲求看做是不道德的，但在理性主义阶段，因为敌视和排斥一切情感，因而并不特别反对这种情感。在启蒙运动的鼎盛期，情感不仅是允许的，而且是非有不可的。这样为了保持道德化情感的纯洁性，就必须反对一切未经道德净化的欲求，而所谓的“淫欲”作为最不道德的欲求当然就成了主要的斗争对象。尤其在文学作品中，不论在市民悲剧中，还是在小说中，都把反对淫欲放在中心位置，甚至莱辛的《爱米丽娅·迦洛蒂》也不例外。爱米丽娅预感到自己将会产生的欲求，就要求她父亲杀死她以保持自己的贞节。父亲认为，宁肯让女儿死去也不能让她成为一个不守贞操的女人，于是就杀死了她。所以，如果说，理性主义阶段是以理反情，现在则是以道德化的情感反对自然的情感，以所谓善的感情反对所谓恶的情感。

这种道德化的情感最集中的表现形式就是爱。它是经过道德修炼

而达到的一种高尚的思想境界，它属于道德范畴，但不是依靠强制，而是发自内心，自然产生，它本身已经成为一种自然产生的情感，但又不是盲目的自然冲动。这种爱由于引起它的动因不同可以表现为柔情、体贴、同情、怜悯、友谊，或者也可以表现为普遍的人爱。这样一些情感不仅是文学作品表现的对象，而且也是文学作品企图取得的效应，文学作品的目标就是在读者或观众中激起这样的感情。

这种普遍的人爱改变了启蒙运动乌托邦的内容。理性主义寄希望于开明君主制、以为以契约为基础的统治制度既可实现社会安宁，又能保障市民的利益。现在，人们发现，对社会安宁和幸福生活的追求也可以通过另一种途径实现，那就是爱。爱所具有的约束力不仅可以制止独裁统治（因为统治者也可以有爱心），而且可以代替暴力维持社会安宁（因为假使所有社会成员都有爱心，社会自然就会安宁）。心中怀着这样的理想，自然就会对专制独裁，对暴力统治产生恶感。正是由于这个原因，当时的启蒙主义者虽然并不准备从政治上反对专制制度，但从道德方面批评现实的政治生活已成定势。另外，道德的爱不仅与等级社会、专制制度相矛盾，而且也与启蒙运动自身所提倡的功利主义相矛盾。因此，这种以满足私利为核心的功利主义思想就受到这个时期的启蒙主义者的批评。

总之，启蒙运动鼎盛期的最大的特点，就是像来回摆动的钟摆那样从独尊理论、独尊理性、独尊客观、独尊整体的极端又向经验、情感、主观、个体的方向运动。过去被排斥的东西又受到应有的重视，但还没有达到独尊的地步，上一阶段的遗风不仅存在，而且相当强劲。所以，启蒙运动鼎盛期是继承发扬了启蒙运动初期的精神，纠正了上一阶段的偏激，为下一阶段也就是崇拜天才个人的阶段做了准备。

启蒙运动的鼎盛期同时也是文学创作的繁荣期，这应归功于经验、情感、主观与个体又受到应有的重视。在一个只重理论、只讲规则、忽视经验、敌视情感、缺少个性的氛围中，是不可能产生优秀的文学作品的。所以，德国启蒙运动的优秀作品只能产生在又恢复了经验、情感、主观和个体的应有地位的鼎盛期。不论是莱辛的戏剧、克洛卜施托克的诗歌，还是维兰德的小说都可算做德国启蒙运动的经典之作，产生了巨大影响，推动了德国文学的发展。这些优秀作品的出现大大扩大了读者的



范围。过去那些按照规则创作的、只讲道理的、枯燥无味的作品很难被一般读者（或观众）所接受，而现在这些优秀作品则受到他们的欢迎。读者范围的扩大，又促进了文学市场的繁荣，书籍出版业的收入增加。像莱辛这样的作家，就产生一种理想，做一个自由作家，既不仰仗宫廷的资助，也不依靠在学术机构供职所得的报酬，而是单靠稿费收入来维持生活，从而能自由地进行创作。他们为实现这样的理想而努力，但结果证明这种理想只是幻想。这不仅因为在当时的条件下，靠稿费根本无法维持生活，而且还因为即使后来的作家可以靠稿费生活也没有因此获得完全的创作自由，他们的创作受制于书籍市场。

（二）温克尔曼

德国启蒙运动鼎盛期的另一个重要特点，就是彻底摆脱了法国古典主义的影响，走上将古希腊当做理想加以崇敬和学习的轨道。这一转折固然是德国文化发展的必然，但德国伟大的艺术史家温克尔曼（Johann Joachim Winckelmann，1717—1768）在这方面所起的作用决不容低估。因此，这里就有必要简单地介绍一下他的主要观点，特别是他对古希腊的艺术以及对它的政治和社会的认识。

首先他提出了一系列与当时流行的观点相左的观点，其中最主要的有：第一，当时包括鲍姆嘉滕在内的理论家都试图给美定一个明确的定义，而温克尔曼则认为，美是无法界定的，因为它永远是具体的。他在他的代表作《古代艺术史》（Geschichte der Kunst des Altertums，1764—1766）中写道：美是“自然界中众多重大秘密中的一种，我们可以看到和感到它的作用，但对它的本质要有一个普适的明确的概念则属于就是凭借虚构也制造不出来的真理。”这就是说，美是感性的经验，而不是抽象的概念；它的存在还依靠于主体，而不是纯粹的客体；美是具体的，而不是抽象的；具体的东西总是变化不定的，不可能是固定不变的。既然如此，理论家的任务就是具体地探讨和分析艺术作品中的美，而不是挖空心思给它下个定义。正是在这种思想指导下，温克尔曼深入研究了当时他所能看到的古希腊的艺术作品，并取得了巨大成果。更主要的是，他由此在德国学术界开了具体研究艺术作品，尤其是具体研究古希腊艺术的先河。第二，温克尔曼认为，美在自然界也就是在现实中是分散地存在的，只有在艺术作品中它才能集中地完美地体现出来。因此，艺

术就不是而且也不应该是外在自然的模仿。这样，他就打破了艺术是自然的模仿这一不容置疑的公理。由此他引出另一个重要观点：艺术的功能不是模仿现存的东西，而是设计更美好的世界。这样，温克尔曼就把艺术与社会联系在一起，这也就是他为什么不仅赞叹古希腊的艺术，而且更向往古希腊的社会政治制度的原因。

温克尔曼毕生研究古希腊艺术，他的根本出发点就是坚定地认为，古希腊艺术是美的，古希腊人的艺术品位是高的。因此，希腊艺术是至高无上的，是最高的顶峰。在它以前的艺术是它的准备和前提，在它以后的艺术是它的延伸和对它的模仿。正是出于这样的认识，他在《关于在绘画和雕刻中模仿希腊作品的一些意见》(Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, 1755)中提出模仿古人的号召，他说："因此，对我们来说，惟一的伟大的道路……就是模仿古人。"他认为古罗马艺术仅仅是古希腊艺术的后续和模仿，他本身并不是古代艺术。学习古人，模仿古人，就是向古希腊人学习，模仿古希腊人，这里丝毫也不包括古罗马人，欧洲文化的真正始祖是古希腊文化，近代欧洲文化只能以古希腊文化为榜样。这样，就从根本上否定了法国古典主义，因为它继承的是古罗马人的传统，它把古罗马文化当做始祖。

温克尔曼如此崇尚古希腊艺术，除了他坚信古希腊艺术是真正美的艺术以外，还因为他认为古希腊的城邦制是民主的，古希腊的社会是自由的，而且正是因为有了民主和自由的社会政治制度才有了辉煌的艺术。

他在《古代艺术史》中谈到希腊人的艺术为何如此卓越时说："一部分在于天气的影响，一部分在于希腊人的政治体制以及由此而产生的思想情况……"这里所说的"天气的影响"，就是指希腊气候，希腊地处欧洲的南部，既无严冬又无酷暑，常年风和日丽，有利于身心自由发展。地理气候决定论是当时极为流行的观点，温克尔曼有此主张并无特别。值得注意的是，他把艺术繁荣与社会政治体制联系在一起，而且认为自由是艺术繁荣最主要的原因。他说："就希腊的政治体制和机构来说，自由是艺术所以具有如此卓越地位的最主要的原因。在希腊，自由在任何时候都有它的位置……"他还说，"由于自由，全民族的思想得到提高"，





"正是自由……在人初生时仿佛就已播下了高贵性情的种子"。这些话显然美化了希腊的奴隶社会，温克尔曼只注意到城邦公民享有的自由，而不考虑在奴隶制下呻吟的奴隶。

不过，对温克尔曼来说，重要的并不是准确地描绘古希腊的社会，而是为18世纪的德国设想一个理想社会。生活在18世纪德国的温克尔曼深深感到，他那个时代的人由于社会、政治、经济和宗教的原因失去了自由，相反，古代希腊人却由于有一个合理的社会而享有充分的自由，过着尊重人的尊严和价值的生活。这样，古希腊社会就成为最理想的社会，因而也是最值得向往和追求的社会。温克尔曼的这个乌托邦虽然带有浓厚的幻想色彩和理想成分，但毕竟有一定的事实根据，因而比较具体，它就更能激起人们对它的兴趣，鼓舞人们努力追求。另一方面，这个乌托邦曾在过去实现过，它实实在在地存在过，因而也就不一定非在现在再度实现它不可，它更多的是必须努力追求的理想，而不是非要达到不可的目标。这样的思想十分符合18世纪德国知识分子的心态：他们渴望自由，但并不愿直接为争取自由而斗争；他们希望有一个合理的社会制度能保障他们的自由，但他们并没有感到有参加为改变社会制度的政治斗争的必要。温克尔曼也正是出于这样的心态发现了或者说理想化了古希腊社会，这种所谓的"英雄幻想"对18世纪德国的思想、教育，特别是文学产生了巨大影响。从此德国知识分子不仅把古希腊艺术看做是最高的艺术，而且把古希腊社会看做是人类的黄金时代，把古希腊的人看做是最完美的人，并以此来衡量当时的艺术以及当时的社会和当时的人。

那么，古希腊艺术最本质的特征是什么呢？温克尔曼在《关于在绘画和雕刻中模仿希腊作品的一些意见》中这样写道："最后，无论就姿态还是就表情，希腊艺术杰作的一般优点，就是高贵的单纯和静穆的伟大。正如不管海面上波涛是多么凶猛可怕，但海底总是永远保持平静一样，希腊人的艺术形象的表情也总是表现出一种伟大的和沉静的灵魂，尽管受到所有各种激情的冲击。"温克尔曼把古希腊艺术的特点归纳为"高贵的单纯和静穆的伟大"(edle Einfalt und stille Grösse)，这与其说是他对古希腊艺术的科学概括，倒不如说是他自己的理想向古希腊艺术的投射。他所说的"高贵的单纯"显然是反对巴洛克的华而不实，提倡

朴素自然的艺术风格；他赞扬“静穆的伟大”与“沉静的灵魂”是出于他的斯多噶主义的思想。他认为，艺术的美有一个重要的内容，就是它所表现的人物形象具有高贵而又伟大的品格，而人的高贵与伟大就在于他在任何情况下都能保持灵魂的平静，从面部表情以及身体姿态方面看不出有任何情感受到冲击的痕迹。这就要求要忍耐和克制，竭力压制自己的情感，始终保持冷静，即使遭受巨大的痛苦也是如此。温克尔曼以拉奥孔群雕（Laokoon-Gruppe）为例阐述他的这一观点。很显然，温克尔曼忽视了情感在艺术中的作用，看不到情感在希腊艺术中的地位，他的这一观点遭到莱辛的反对。

温克尔曼的另一功绩，就是他在《古代艺术史》中第一次按照时代和时间的顺序叙述古希腊艺术发展的过程，而且认为这一过程是按照有机的规律进行的。但是，与此同时他又把古希腊艺术在特定的时间和特定的条件下形成的特定的艺术规范和标准看做普遍适用的规范标准，并以此来衡量一切艺术。既然有了固定不变的规范和标准，那也就等于否认了发展和变化；没有了发展和变化，也就谈不上历史性。因此，温克尔曼虽然为历史观在德国生根发芽打下了坚实的基础，但他作为这种观点第一倡导人又不可避免有他的局限性，这就为后人发展这一观点留下充足的空间，赫尔德、歌德等人正是在他的影响下坚持和发展历史观的。

总之，温克尔曼不仅打开了古希腊艺术的宝库，开了研究古代艺术的先河，而且他的思想和观点对德国的思想界和文学界都有重大影响。他把人们的兴趣和目光引向古希腊，学习和研究古希腊一时在德国文化界成为一种时尚，而在文学界则把古希腊艺术当做绝对榜样。这种情况到了德国古典文学时期达到高潮。

### 二 诗歌：克洛卜施托克

蒙克尔（Franz Muncker）1893年为克洛卜施托克写的传记可以说是第一部权威性的克洛卜施托克传记，其中有一段话对克洛卜施托克在德国文学史上的作用和地位做了准确的概括。蒙克尔说：“当时克洛卜施托克被他的同时代人神化，而现在我们却对他以及他的作品感到陌生，有的我们甚至觉得无法享用和无法理解。一般来说，我们今天还常





常重复以前那些敬佩他的人给予他的赞誉，但我们已不再喜欢他的作品。不过，我们也知道，是他通过他的作品创立了我们的近代文学，我们的艺术中的那些最有意义的和最美好的东西都是出于受到他的启发才产生的；同时我们也知道，将他当做真正的天才的伟大作家大张旗鼓地、经常不断地加以赞扬的并不仅仅是一般民众，对他的这种赞扬更多来自我们民族的最伟大的精英，他们的判断我们不敢轻易反对。”这段话至少告诉我们如下几点：第一，克洛卜施托克曾经是一位深受人们喜欢的作家，而且喜欢到把他神化的地步。第二，当时喜欢他的人当中不仅有一般的民众，更有德意志民族的精英。这就是说，他是德国各类精英崇拜的对象和学习的榜样。第三，这样，克洛卜施托克就成为德国新一代作家的鼻祖，他开创了德国文学的一个新时代。如果我们将以高特舍德为代表的德国文学算做是德国近代民族文学的预备阶段，那么严格意义上的德国近代民族文学就是从克洛卜施托克开始的，他是德国近代民族文学的创始人。第四，像许多创始人一样，克洛卜施托克也是由于他适应时代的潮流和民族的需要而成为时代精神的体现者和民族需要的代言人，因而受到人们普遍的热烈的欢迎。但是，正因为他的思想与他所处的时代和现实紧密相联，他的作品十分贴近当时的现实，因而他的时代一旦成为历史，他的思想和作品就难以让人理解，这就是后人为什么对他的作品感到陌生的原因。另外，正因为他着力于创新，他虽然写出了轰动一时的作品，但未能创作出传世佳作，这也是他的作品后来不受人欢迎的原因之一。不过，尽管从今天的角度看，克洛卜施托克难以列入德国最伟大作家的行列，但他在德国文学史上的地位是突出的，他对德国文学的发展所做出的贡献是巨大的。

（一）生平

克洛卜施托克（Friedrich Gottlieb Klopstock）1724年7月2日生于奎德林堡（Quedlingburg），父亲是律师。从小受虔诚派教义的教育。他的父亲是个虔诚的教徒，尽职尽责的官员，安分守己的公民。他虽博览群书，知识渊博，但并不是一个迂腐的学究。他希望他的孩子身心同时得到发展，不仅要求他们刻苦读书，而且要从事各种体育运动，克洛卜施托克到了老年还参加各种体育运动，就是从小养成的习惯。更重要的是，老克洛卜施托克认为，一个人只有接触大自然才能健康成长，为此他于

1732年把家从奎德林堡城里搬到乡下，这段经历对克洛卜施托克日后的发展具有重大意义，他不仅认识了大自然，而且培养了对大自然的特殊感情。

为了接受学校教育，克洛卜施托克于1736年不得不从乡下回到奎德林堡城里，在当地的一所学校上学。三年以后，也就是1739年，他终于转入了普福尔达学校(Schulpforda)。普福尔达学校创立于1543年，是德国最著名的中学之一，德国文化界的许多名流，如费希特、尼采（F.Nietzsche）等都是它的学生。这所学校特别注重古希腊语文学和古拉丁语文学的学习，《圣经》也是一门重要的学习科目。克洛卜施托克如饥似渴地学习学校开设的这些课程，这不仅使他具有了坚实的语文知识和技能，也培养了他对文学的兴趣，激发了他要改变德国文学落后局面和改造德国文学的强烈愿望，而且还使他看清了振兴德国文学的出路。德国文学不能跟在法国文学后面亦步亦趋，而是要直接向古人学习，创立自己的民族文学。他深深喜爱希腊文学，特别推崇荷马，走荷马的路是他的坚定决心。他认为荷马式的史诗是文学中最崇高的种类，他自己也要成为一名史诗作者。最初他打算写一部反映德意志民族史的史诗，但后来读到博德默尔翻译的弥尔顿的《失乐园》之后，决定写一部以宗教故事为题材的人类的史诗。写《救世主》的计划就这样诞生了。1745年在普福尔达学校毕业时已经完成了部分初稿，并在毕业告别演说中表达了他要成为德意志民族的史诗作家的决心，同时论证了不是以世俗的历史题材而是以宗教的传说故事为题材写史诗的可能性和必要性。

文学史上还很少有这样的作家，他一开始创作就认为自己已经是大作家，在文坛还没有崭露头角就有了自己的明确的创作纲领，而且始终不改初衷，毕生为实现这一纲领而孜孜不倦地工作。克洛卜施托克就是这样一位作家，他从青年时期开始一直到年逾古稀的老年始终在为完成这部巨著呕心沥血，而且不管外界反应如何，都毫不动摇地按照原来的设想进行创作。当然，克洛卜施托克的创作范围并不局限《救世主》，但不论是他的戏剧还是他的诗歌，都是他对《救世主》的那股热情的另一种表达形式，都与它一脉相承。

中学毕业以后，1745年他上了耶拿大学，学习神学和哲学，一边学习，一边写他的《救世主》，一年以后，也就是1746年他转入莱比锡大学。



克洛卜施托克两次转学都对他成为德国文学史上的一位重要作家起了决定性的作用。如果说，他转学到普福尔达学校为他成为一个大作家提供了可能，那么转学到莱比锡大学就为这种可能变成现实提供了机会和条件。莱比锡是当时德国的文化中心，那里既有被称为德国文学“教皇”的高特舍德，也有后来被称为不来梅撰稿人的高特舍德的弟子们；克洛卜施托克既听高特舍德讲授的课程，也与已经开始质疑高特舍德理论的这些刚刚步入文坛的青年积极来往，进入由他们组成的文化圈。所以，克洛卜施托克在莱比锡不仅受到那里的文化氛围的熏陶，而且也在那里享受到真正的友谊，与志同道合、兴趣相投的朋友交往是克洛卜施托克的理想，生活在这样的环境中他感到无比幸福。因此，他在他的颂歌中一再歌颂友谊，特别是歌颂他在莱比锡享受到的友情。

克洛卜施托克在莱比锡学习期间，正值高特舍德与两位瑞士人博德默尔和布赖丁格尔展开争论的时期，他作为一名学生自然不可能直接参加争论，但他内心里支持两位瑞士人，他的创作倾向与这两人的理论主张不谋而合。因此，当他于1747年把他已经写好的《救世主》的前三歌交给《理智和机智娱乐新论》编辑部时，那些还没有完全摆脱老师高特舍德影响的不来梅撰稿人不敢贸然发表这样“离经叛道”的作品，他们把稿子转给当时德国的著名作家哈格多恩，请他斟定。哈格多恩觉得这是一部“真正伟大的荷马式的史诗”，但他也怕激起基督教正统派的反对，于是把可否发表这个难题又交给远在苏黎世的博德默尔。博德默尔读了以后立刻拍案叫绝，他与布赖丁格尔在理论上追求的东西终于变成了创作现实。他面前的这部史诗不仅是他多年梦寐以求的，而且大大超过他的预期，他力主公开发表。这样，《救世主》前三歌就在《理智和机智娱乐新论》1748年第四和第五卷上与读者见面。

《救世主》前三歌刚发表并没有立刻就引起多大反响，而是经迈埃尔著文指出它的美以后才产生了一部文学作品在德国人当中从未有过的强烈反响，凡是与文学多少有点关系的人都加入到围绕这部作品而展开的热烈讨论中来。克洛卜施托克一下子就成了在德国知名度最高的作家，拥有了大批崇拜者。

1748年克洛卜施托克虽然一举成名，但也是在这一年他在经济上却遇到前所未有的困难。他的父亲无力再资助他求学，1748年复活节以

后不得不在没有获得学位的情况下离开莱比锡大学，到朗根萨尔察一个商人家里当家庭教师。不过，他到朗根萨尔察固然为了挣钱谋生，但也是为了能与他心爱的表妹玛丽·索菲·施密特(Marie Sophie Schmidt)离得近一些，可以经常接触。不幸的是，这场恋爱未能成功，克洛卜施托克写了不少诗献给这位情人，在诗中她叫凡妮(Fanny)。

自从博德默尔决定发表克洛卜施托克的作品以后，他就成了他的知心人，他像父亲一样关照他。当家庭教师虽然可以维持生活，但并不能保证克洛卜施托克有足够的空闲时间继续他的创作，因此克氏曾向德国宫廷寻找帮助，但他的努力全都失败了。最后于1749年他不得不向博德默尔求援，博德默尔欣然接受，他愿意为克洛卜施托克提供食宿，让他安心继续写《救世主》。1750年7月克氏像一个凯旋的英雄一样来到苏黎世，受到隆重热烈的欢迎。克洛卜施托克与博德默尔终于见面，双方兴奋不已。但好景不长，相处一段时间以后，双方都发现对方的实际表现与自己原来的设想大相径庭。在博德默尔的想像中，克氏应该是一个虔诚、安静、勤奋、不图享受、不寻欢乐的青年，他会整天静坐在他为他提供的屋子里潜心创作他的世纪之作，但令他惊骇的是克氏完全不是这样一个人，他不顾博德默尔的家规，与苏黎世的在博德默尔看来是行为不轨的青年男女混在一起，纵情享乐，寻求刺激。同样，克氏也发现博德默尔也不是他想像中的青年的导师和时代的开拓者的形象，而是一个毫无生活情趣、郁郁寡欢、整天埋头书案的学究，是一个自以为是、固执己见的市侩。克氏与博德默尔关系日趋紧张，以致克氏搬出博德默尔家，关系接近破裂。在这种情况下，布赖丁格尔等人出面调解，于1751年2月两人和平分手。

克氏在瑞士期间，丹麦驻法国公使伯恩斯托夫(Ernst Freiherr von Bernstorff)为他在丹麦国王那里申请到资助，用以保证他完成《救世主》。伯恩斯托夫是克氏的崇拜者，当他得知他十分崇拜的《救世主》的作者因生活拮据而难以完成他心爱的这部作品时，他就主动利用他的影响向丹麦国王提出资助请求，并获成功。于是，克洛卜施托克于1751年经汉堡等地来到哥本哈根。在汉堡停留期间，他认识了他的崇拜者梅塔·莫勒(Meta Moller)，并于1754年结婚。不幸的是，梅塔于1758年离开人世，克氏在他的诗中以茜得莉(Cidli)为名为她树立了宏碑。





克氏在丹麦宫廷既无后顾之忧，又有充足的时间，1751年当年就出版了《救世主》的第一卷(1—5歌)，并附有一首献给丹麦国王的颂歌。克氏不仅在创作方面取得了重大进展，而且他的另一项生活需求即交友也得到充分满足。伯恩斯托夫帮助克氏进入了哥本哈根的上流社会，结识了在那里工作和生活的德国人(伯恩斯托夫本人也是德国人)，其中不乏文化界的名流和艺术爱好者。克氏与这些人交往感到无比高兴，这种友好、欢乐和轻松的气氛大大有助于他从事创作。到1755年就写成六至十歌，连同已经出版的前五歌一起正式出版，分为上下两卷，附有以《论神圣的诗》(Von der Heiligen Poesie)为题的前言。1768年又出版该书的第三卷，含十一到十五歌。

1770年伯恩斯托夫被丹麦新国王解职，克氏就随他的恩人一起来到汉堡，并在那里定居，继续领取丹麦宫廷的年薪，一直到他逝世。在汉堡，克氏又与当地的文化界的名流结成没有固定组织形式的文化团体，继续享受友谊给他带来的乐趣。1773年《救世主》的二十歌全部完成，分四卷出版。这时人们对这部作品已经完全失去兴趣，但克氏并没有因此灰心，他仍然对这部已经完成的作品继续精雕细刻，一再修订，1780年到1799年两次出版修订本。1791年他与守寡的他的亡妻梅塔的外甥女结婚，1792年法兰西共和国授予他荣誉公民的称号，1803年在汉堡逝世，享年79岁。

（二）作品

1.《救世主》

《救世主》(Der Messias)是克氏的代表作，在普福尔达学校上学时就开始构思，到老年时还一再修改，他花在这部作品上的时间长达五十年，可谓名副其实的"毕生之作"。整个作品有二十歌，共有诗句两万多行。

这部创作时间长达几十年的长篇巨著先后经历了两种截然相反的命运。最初几歌发表之后不久，在18世纪50年代掀起了一股声势浩大的"《救世主》热"，它的作者克洛卜施托克一下子从一个无名小辈变成了众人崇拜的偶像。可是，到了70年代，同样一部作品的最后几歌写成，全书完整地呈现在读者面前时却几乎是无人问津，除了那些专门研究文学的人以外几乎无人阅读。为什么会出现如此大的反差？这当然是18世

纪德国人的思想观念、兴趣爱好急剧变化的结果，但最主要的还是《救世主》这部作品的特点所致。赫尔德在谈到《救世主》在刚发表以后为什么受到热烈欢迎时说："……仿佛不仅是发现了一种新的语言，而且同时也发现了一个新的灵魂，一颗新的心灵，一种更加纯洁的文学。"由此可见，《救世主》的最大特点就是一个"新"字，或者说，克氏是以一种创新的精神来创作这部作品的，所以就受到人们的普遍欢迎。那么它新在哪里，究竟有哪些创新呢？

首先，克氏不仅创造性地使用了已有的德语语汇，而且根据需要创造了许多新的词汇。这不仅打破一直沿袭下来的在文学作品中只能使用在日常交往中已经出现的词汇的成规，而且也开创了作家首先是语言创造者的传统。其次，他抛弃了当时通行的来自法国的亚历山大诗体（Alexandriner），采用了直接来自古希腊的六音步诗体（Hexameter）。六音步诗体早在16世纪就引入德国，但由于古希腊语与德语的特点不同，如何使这种以古希腊语的特点为基础的诗体适应德语的特点，就成了几代作家努力的方向，克洛卜施托克成功地解决了这一难题，使这种古老的诗体终于德语化。不论是大胆地创造新词汇，还是改造六音步诗体，都是文学上的创新，它不仅大大增强了作品本身的表现力，而且也推动了文学革新的发展进程。

不过，《救世主》这部作品在形式方面的创新主要还是体现在对史诗这种形式的创造性的运用。史诗是一种叙事体形式，它的特点就是由一个叙事者讲述已经发生的事情。一般情况，叙事者自己总是与他所讲的事情保持一定的距离，采取一种客观的态度。克氏在《救世主》这部史诗中，用抒情代替叙事，从而从根本上改变了史诗的性质。克洛卜施托克这样做，首先是出于他对文学的认识，他认为文学不应该以理服人，而应以情感人。他反对平心静气地讲述故事，让读者体会其中包括的道德教条，他主张用急风骤雨式的情感表露打动读者的心，让读者的心灵也激烈地震荡起来。其次，克氏这样做也是作品题材所决定的。这部作品写的是耶稣从来到耶路撒冷到他殉难为止在尘世的全部生活以及他的复活和最后升天。耶稣的一切活动都是由上帝安排的，他没有任何自己的主动行动，他所做的一切只不过是上帝意志的体现。因此，耶稣并不是作品的实际主人公，上帝才是真正的主人公；作品中的很多行动并



不是人的行动，甚至不是耶稣的行动，而是"神的活动"。上帝是永恒的，无限的，"神的活动"也是永恒的和无限的，它们都不受时空的制约。在这种情况下，上帝以及他的圣子耶稣的行动就很难具体化，他们的活动既不可能有具体的地点，也不可能有具体的时间。他们的伟大只能通过不同人物的各种情感反应表现出来。所以，克洛卜施托克刻意要表现的就不是耶稣受难、复活和升天的外在过程，而是把这一外在过程转化成内在的感情。他感兴趣的不是发生了什么事情，而是发生的这些事情引起了什么样的情感反应，由此可见，克氏是自觉地以情感表达为宗旨来设计他的作品，他写作这部作品不是靠理智，而是靠情感。从这方面看，《救世主》是重情主义文学的顶峰。

克洛卜施托克的《救世主》虽然是以弥尔顿的《失乐园》为榜样，但他并没有像弥尔顿那样着重叙述故事，刻画人物，而是表达感情，揭示包括救世主在内的所有人物的内心世界和心灵状态。正是靠了这一点，使《救世主》这部作品与高特舍德所倡导的所谓的"理性文学"有了天壤之别，给人一种全新的感觉，使那些已经厌倦了枯燥无味的、一味说教的、没有一点激情的文学作品的读者读了这部作品以后感到无比痛快，无比兴奋。这也就是为什么情感充沛的青年狂热地喜欢这部作品的原因。

不过，《救世主》在当时所以那么受人欢迎，并不仅仅是靠了这些形式的和外在的特点，就是它的内容也起了不可低估的作用。《救世主》取材于《圣经》，但它既不是后者的翻版，也不是重复它所记载的故事，作者是按照他自己的思想和意图来重新组织和安排《圣经》中的各种事件，如果有必要的话，甚至还虚构一些情节。因此，他是把《圣经》中有关耶稣的记载文学化，变成文学作品，进而表达他的思想，实现他的理想。

《救世主》的外在结构是把整个作品分成两部分，第一部分讲耶稣受难，第二部分是讲耶稣复活和最后升天。这一外在结构只是内在结构的具体框架。它的内在结构就是：奉上帝旨意，耶稣来到人间，替犯有原罪的人赎罪。撒旦以及地狱的其他魔鬼闻讯后就千方百计要挫败上帝的计划，于是上帝与魔鬼之间展开了一场激烈的斗争。魔鬼依靠犹大以及阿巴杜纳的出卖置耶稣于死地，把他钉在十字架上，取得了暂时的胜利。但是，上帝的力量远远胜于魔鬼的力量，耶稣又重新复活，最后还升

上了天。这个内在结构是以作者克洛卜施托克对上帝、耶稣以及人的新评价为基础的，而这些新评价与当时流行的正统观点是相悖的。

毫无疑问，克氏的《救世主》是为上帝唱赞歌，但这个上帝不仅仅是创造万物的造物主，也不仅仅是一个铁面无私的末日审判的法官，而且同时还是一个对他的所有造物都怀有善意、都能够理解、都表示宽容的善人。他关心人的命运，让耶稣替人赎罪，使人能享有应有的尊严；他致力于世界的完善，使人能有更好的生活空间。他对一切走入迷途的造物都表示谅解，只要他们痛改前非（如阿巴杜纳）就可重新接纳到他所创造的并日益完善的世界，使这些堕落分子也有进一步完善自己的可能。

在克洛卜施托克看来，上帝对人来说是可望而不可即的，他们之间必须有个"中间体"才能沟通，这个"中间体"就是救世主耶稣。克氏笔下的耶稣也与通常耶稣形象不同，他不是像启蒙神学家们所认为的那样，是个言传身教的道德教师，是在一切方面都尽善尽美的美德模范；也不是像虔诚派所设想的那样，是个"受苦受难者"。他既不是神也不是人，是神人合一的统一体，但他身上的神性胜于人性，更接近于神。克氏笔下的耶稣也不同于各种福音书中的耶稣，在那里耶稣更像是个人，而且是处于最低落阶段的人。克洛卜施托克赋予耶稣更多的神性，其实是他内心理想的外显，他希望所有的人都能像神那样纯洁、高尚和神圣。

至于对人本身，克洛卜施托克的看法也与正统观念大相径庭。按照正统基督教的观点，人是因为有罪才来到人世的，他在世上的任务就是为前世犯下的罪而接受惩罚，死后根据在人世的表现或上天堂或下地狱。克洛卜施托克笔下的人也犯有原罪，但是耶稣已经替他们赎罪，他们已经被宣布无罪。这样，人在尘世就不是被动地接受惩罚，而是主动地完善自己，发展自己。上帝不仅为人提供了不断完善自己的可能，而且还向他们提出严格要求，要他们有"人的感情和高贵的品格"。高尚和崇高是人的基本特征，人的尊严应得到充分尊重，一切损害人的尊严的行为都被视为罪恶，因而《救世主》中的那些国王就受到上帝的惩罚，因为他们"玷污了人类最神圣的尊严"。

综上所述，克洛卜施托克是有意排斥正统基督教对上帝、对耶稣和对人的教条式的观念，宣扬启蒙主义观点，相信人的本性是善良的，人是有发展前途的，认为人应该追求崇高，像神一样纯洁和高尚是人追



求的理想。不过，克洛卜施托克提倡这些与正统基督教教条相悖的观点时，并没有否定基督教，更没有否定对上帝的信仰，相反他在《救世主》中所表达出的对基督教的虔诚和对上帝及其圣子的敬仰简直达到了无以复加的地步。这样，《救世主》就满足了18世纪中叶德国人在情感方面的双重要求：一方面是强烈的宗教情感，另一方面是对启蒙主义理想的向往。这就是这部作品为什么会受到各个阶层和各种信仰的人的普遍欢迎的原因。

从以上分析可以看出，《救世主》是18世纪中叶各种思想倾向和审美趣味的汇聚点，它表达并实现了当时的各种时代要求，满足了不同读者群的需求。首先，那时基督教在民众中的地位越来越低，人们的宗教情感越来越淡漠，而这一切又是那些对基督教怀有虔诚感情的人所不愿看到的。因而，《救世主》中那种浓烈的宗教虔诚就使这部分人感到无比振奋。其次，随着启蒙主义的发展，人们越来越不能接受基督教对人和世界的教条式的解释，希望对上帝、耶稣以及人和世界有一种新的解释，以满足人们对人的本质、人的发展和人的前途的关心。《救世主》满足了这部分人的思想要求，使他们得到一种精神享受。这是一个方面，另一方面，由于理性主义的统治，文学越来越枯燥无味，文学作品近似道德教材。在这种情况下，《救世主》中的那些充沛的感情不仅使人耳目一新，而且那些激扬文字的语言力量更是给人美的享受。另外，当时除了高特舍德派的那种理性主义文学以外，还有罗珂珂文学。这种文学往往把文学变成了一种机智的游戏，变成了享乐的手段，《救世主》对人类面临的重大问题的严肃的探讨使新一代青年不再沉溺于无谓的享受，而是去关心时代和社会的重大问题。

总而言之，《救世主》适应了时代的要求，或者说，是时代的要求促成了它的产生。但是，时代的要求总是在变化，尤其是德国18世纪下半叶更是时代要求急剧变化的时代，是人才辈出的时代，各种新思想、新观点层出不穷的时代。在18世纪中叶那些激动人心的感情到了80年代已经让人无法理解，50年代的创新到了80年代已经司空见惯，50年代的新思想和新观点到了80年代已经显得陈旧。这就是《救世主》在80年代遭人冷落的原因。这也说明，那些过于贴近时代、直面现实、又没有相当深度的作品往往可以轰动一时，但一旦事过境迁就容易被人遗忘。

《救世主》的作者对他的作品在最后受到的冷遇并不在乎，他到了18世纪80年代末仍然非常骄傲地称他的这部作品为他的代表作，是他的"毕生巨著"(Lebenswerk )。他给自己的这部作品这么高的评价，不仅是因为它曾给他带来了伟大作家的殊荣，更主要的是他感到，他的这部作品是德意志民族文学的奠基之作，以此他实现了他为德意志民族创立民族文学的夙愿。同时，他也清楚地知道，这一历史功绩是不会因为人们喜欢还是不喜欢他的这部作品而有所改变。

2. 颂歌体诗

对《救世主》的热情刚刚减退，又出现了阅读《救世主》作者写的诗歌的热潮。最初克洛卜施托克写诗只是他的"副业"，在创作《救世主》之余写点诗，赠给亲友，并不打算发表。但是那些读到他的诗的人都觉得读他的诗是极高的审美享受，于是按照当时的习惯就竞相传抄。到了1771年克氏将他所写的诗汇编成集，正式出版。这个集子后经扩充和修订于1798年收人他的文集。克洛卜施托克诗集出版，再次震动了德国文学界，它产生的轰动效应一点也不亚于当年《救世主》头三歌发表时所产生的影响。

克洛卜施托克的诗歌能产生如此巨大的影响，又是因为它开创了德国诗歌的新时代，具有划时代的意义。很久以来，人们第一次读到这样的诗，它发出的声音不是无病呻吟而是有感而发，它抒发的感情不是故作多情而是发自内心。克洛卜施托克的诗都是有情有感，而且是真情实感。亲密无间的友情，高尚的爱情，对上帝的敬仰，对大自然的热爱，对自由的向往以及爱国主义的情操，是他的诗的主要内容，同时也是诗人追求的崇高理想。克洛卜施托克的诗不仅语言典雅优美，感情真挚充沛，而且所表达的感情崇高而又庄严，这正好符合了当时读者的情感需求，因而也就深深打动了他们的心。

另外，克洛卜施托克的诗所以受到普遍欢迎，除了内容方面的原因以外，还有一个因素不容忽视，那就是他在形式方面的革新。克氏采用的是颂歌体(Ode)，这种诗体源于古希腊，后来又为贺拉斯所采用。法国人沿用了贺拉斯的格律及其各种规则，德国人又从法国人那里学来这种诗体。在克洛卜施托克以前，德国已有诗人，如朗洛(Samuel Gotthold Lange，1711—1781)、皮拉(Immanuel Jakob Pyra，1715—1744)以及阿



那克里翁派诗人等，采用过这种诗体，但他们都拘泥于贺拉斯的格律，不敢突破从法国人那里学来的框框。像在其他方面一样，克洛卜施托克在这方面也是坚决反对模仿法国人，坚持要走德国人自己的路。他大胆革新，创造性地运用这一形式，一方面他根据德语的特点对贺拉斯颂歌的格律以及诗行进行改造，同时又突破德语的句法规则以适应颂歌体的韵律和节奏的复杂要求。他打破了所有格律都必须整齐划一的规矩，又回到颂歌体创始人品达罗斯(Pindaros，公元前518—公元前442或前438)的轨道：只是按照音乐感来安排长行和短行，而诗行的长短又是根据它们在诗段中的意义来决定的，这样，克洛卜施托克就创立了所谓的"自由韵律体"(Freie Rhythmen)。他的这一革新，使颂歌体这一古代的诗体彻底德语化，在他以后的诗人，不论是歌德，还是荷尔德林(Johann Christian Friedrich Hölderlin)，都采用经过他改造过的这种形式。因此，克洛卜施托克的革新不仅丰富了德语诗歌的表现形式，而且也为创立德国自己的文学做出了贡献，德国文学不应是法国文学的翻版，而应是欧洲文学中独立的一个部分。

克洛卜施托克诗的主题是爱情、友谊、上帝、自然、自由、祖国等，但在不同的年代他的诗和主题也不完全相同。早期的诗有表现失败或成功的爱情的，如《赠凡妮》(An Fanny)、《告别》(Der Abschied)、《赠茜德莉》(An Cidli)、《玫瑰花带》(Das Rosenband)；有歌颂上帝的，如《致上帝》(An Gott)；有歌颂友情的，如《苏黎世湖》(Der Züricher See)、《给我的朋友》(Auf meine Freunde)；有赞美大自然的，如《春祭》(Die Frühlingsfeier)、《早年坟墓》(Die frühen Gräber)；有向天才作家表示敬意的，如《致博德默尔》(An Bodmer)。到了18世纪60年代，有关祖国的主题就占据了重要地位，如《海因里希皇帝》(Kaiser Heinrich)、《我的祖国》(Mein Vaterland)、《我们与你们》(Wir und Sie)，在后一首诗中诗人甚至愤怒斥责那些喜欢外国胜于自己祖国的人。

到了晚年，也就是法国大革命爆发以后，克洛卜施托克对政治表示出异乎寻常的兴趣。1789年法国爆发的革命使克洛卜施托克感到欢欣鼓舞，在《三级议会》(Les Etats Generaux)中他为自己有幸看到这样伟大的历史事件感到无比高兴，同时他还请求法国人原谅他，因为他过去曾主张反对模仿法国人，现在他号召德国人向法国人学习。在《认识你

们自己》(Kennet euch selbst)中更进一步告诫德国人，希望他们眼下的沉默不是思痛和忍耐，而是暴风雨前的寂静，也就是说，他希望在德国也能出现一场法国式的革命。当普奥联军攻打年轻的法兰西共和国时，他写下了《自由战争》(Der Freiheitskrieg)等诗篇表示反对。可是，当法国大革命进入雅各宾专政阶段，克洛卜施托克也像大多数德国知识分子一样，对法国大革命的态度来了个一百八十度大转变，由拥护变为反对。在《纪念碑》(Das Denkmal)一诗中，他称法国革命的领导人和政党是"人类的叛徒"，在《回忆》(Die Erinnerung)一诗中，他称这些人是损害"神圣自由"这个名称的罪人，在《我的错误》(Mein Irrtum)一诗中，他公开承认自己过去对法国大革命的态度是个"错误"。

克洛卜施托克晚年写的这些政治诗虽然忠实地记录了他在历史大变动中的思想轨迹，对研究他本人的思想以及德国知识分子的心态很有好处，但在文学史上的意义远不及他早期写的有关友谊、爱情和自然的诗，这些诗中不少都是传世之作，《苏黎世湖》和《玫瑰花带》就是两个突出的例子。

《苏黎世湖》是一首自然诗，但它与克洛卜施托克的前辈布罗克斯和哈勒尔写的自然诗不同，它不是写景，而是抒情，诗人不是描述他看到的，而是表露他感到的。克洛卜施托克在苏黎世期间，曾与一些青年朋友泛舟苏黎世湖，面对美丽的湖光山色，浮想联翩，既感到大自然的壮美，又感到创造大自然的创物主的伟大，更感到友谊的崇高。诗人把大自然、上帝和友情结合在一起，把友情也看做一种创造力，它可以创造一切，就像上帝创造出大自然一样。因此，诗人对友情"一往情深"，要永远"忠于它"，诗的结尾是这样的："噢，我们在这里要永远住下去，永远！"

克洛卜施托克写的爱情诗也不同于当时流行的阿那克里翁诗派的诗，他不是寻求感官的快感，而是追求精神的完善。两个异性的美好灵魂彼此相爱，最后结合，从而在相互爱慕和彼此结合中双双达到完美的程度，《玫瑰花带》就是这样一首爱情诗：

> 我发现她躺在春天的绿阴下，
> 我用玫瑰编成的花带系住了她。
> 她没有觉得，还在微睡。
> 我盯着看她，我的生命
> 经这道目光依附在她的生命之上，
> 我只是感觉，我的意识并不明确。
> 我对她悄悄示意，默默不语，
> 只让那玫瑰花带沙沙作响。
> 她于是醒来，不再微睡。
> 她盯着看我，她的生命
> 经这道目光依附在我的生命之上。
> 四面一片仙境把我们包围。



这首诗看起来有点阿那克里翁诗派的味道，尤其是两者的开头更是十分相近。阿那克里翁诗派的诗一般都是这样开头的：一个青年发现一个姑娘躺在树阴下，他就上前给她一个惊喜。在这首诗里，诗中的"我"也发现"她"躺在"春天的绿阴下"，但这里的"春天"(Frühling)不是指四季中的春，而是指人发育过程中的青春期，因而"春天的绿阴"(Frühlingsschatten)也不是指春天里阴凉的地方，而是指这位少女还情窦未开。当"我"用玫瑰编成的花带系住她时，也就是当"我"向她求爱时，她居然依旧"微睡"，毫无知觉。"她"的"爱的意识"尚处在"微睡"状态，"我"的"爱的意识"却已经萌发。他的目光是他心灵的外射，当他用目光盯着"她"时，他觉得他的生命已经同她的生命联系在一起。不过，就是他的这种"爱的意识"也是刚刚萌发，因而只有"感觉"，"意识并不明确"，换句话说，这样的爱情是最纯洁的爱情，因为它不掺杂着任何其他的目的。因此，诗中的"我"就不是用有声的呼喊，而是用无声的柔情向她示意，向她心灵传递温情。"她"终于从"微睡"中醒来，从"情窦未开"转化为"情窦初开"。当"她"看到"我"时，同样也觉得自己的生命同"我"的生命联系在一起。两个相爱的心灵终于交汇在一起，爱情的经历达到了高潮，他们俩都感到无比高兴，无限幸福，最后他们周围的环境也随着他们心境的变化而成了"仙境"。

3. 巴尔德文学

18世纪中叶以来，欧洲各国出版了大量论述除希腊和罗马以外的

欧洲其他民族古代历史的书籍，它们让人们认识到，希腊和罗马虽然是整个欧洲文明的摇篮，但其他各个民族也有自己的文明，自己的历史。这些书大都翻译成德文，它们正好适应了七年战争以后德国市民民族意识日益增强的需要。在这些书的影响下，德国的市民，尤其是他们的知识分子，带着浓厚的兴趣对自己的民族寻根探源，要认识自己的祖先，要弄清自己民族的精神，一股爱国主义热潮在德国以前所未有的速度和规模向纵深发展。在这股爱国主义的浪潮中，对德国文学界影响最大的莫过于苏格兰作家麦克菲森（James Macpherson，1736—1796）以托莪相（Ossian）之名发表的他自己的作品。莪相本人是苏格兰古代传说中的一个英雄，麦克菲森却把他当做苏格兰古代的说唱诗人，并谎称他自己创作的作品是这位所谓说唱诗人莪相的作品，他自己只是从盖尔语（Galisch）即凯尔特人的语言译成英语。麦克菲森的成功之处在于他的作品古色古香，具有自然朴实的风格，又有一种神秘的氛围，再加上忧郁和浪漫的情调，使人相信这确实是古人的作品。

所谓的莪相的作品在18世纪60年代就译成德语，其影响之大超乎寻常，莪相这个本不存在的说唱诗人立刻成了德国作家崇拜的偶像，学习的榜样。莪相在德国能有如此大的影响，还有一个因素起了不小的作用。在古代日耳曼人当中有一个特殊的“说唱歌手”阶层，他们出入各个宫廷和其他公共场所，通过说唱讲述各种英雄故事和神话传说。这些歌手在凯尔特人中间叫“巴尔德”（Barde），在北部日耳曼人中间叫“施卡尔德”（Skalde）。在18世纪常常把凯尔特人与北部日耳曼人混为一谈，因而将叫做“巴尔德”的歌手也看做是属于北部日耳曼人的德意志民族的歌手。这样，既然麦克菲森称莪相为“巴尔德”，那么莪相也就成了德意志民族的古代歌手。前面已经提到，18世纪60年代，德国市民的民族意识开始形成，爱国主义热忱日渐高涨，但德国在各方面都落后于欧洲其他国家，尤其在文学方面只能向别的民族学习。在这种情况下，人们突然得知自己民族也有过伟大作家，也有过值得效法的榜样，人们的兴趣马上就转向这位所谓的作家莪相，就不足为奇了。莪相一下子成了德意志民族的骄傲，崇拜莪相成了文学界的一种时尚。

崇拜和效法莪相这股浪潮的最早发动者和最有力的推动者是克洛卜施托克。他认为，莪相的作品是真正的杰作，可以与荷马的作品相匹敌。1767年在给《莪相作品集》的德文版译者的信中甚至表示，他自己热切地希望也成为一位莪相那样的巴尔德歌手。信中这样写道：“假使我们现在也有这样的巴尔德歌手该多好啊！我热切地希望我自己成为这样一个歌手。”克氏不仅这样希望，他也真的创作出了“巴尔德文学”（Die Bardendichtung），为此他还出于误解而杜撰出了一个指称这种文学的专门名词“巴尔蒂特”（Bardiete）。塔西陀斯（Cornelius Tacitus，约56—约120）在《日耳曼尼亚志》（Germania））中把古代日耳曼战歌称为barditus，克氏以为这个拉丁文的词与凯尔特人说的Barde是一回事，故创造了Bardiete这个词。

赫尔曼（Hermann）的故事为克洛卜施托克实现他创立巴尔德文学和成为巴尔德歌手的夙愿提供了最佳的题材。赫尔曼是日耳曼人当中彻鲁斯科尔（Cherusker）部族的首领，他的拉丁文名字叫阿尔弥努斯（Arminius，公元前16—21），埃利阿斯·施莱格尔于40年代曾根据赫尔曼的事迹写成剧本《赫尔曼》，埃利阿斯的弟弟阿道夫·施莱格尔于1761年为这个剧本写的前言中公布了他收集到的大量有关赫尔曼生平事迹的材料。克洛卜施托克是阿道夫·施莱格尔的密友，他读到这些材料惊喜若狂，一个伟大的日耳曼英雄的形象出现在他的眼前，他从这个人物身上看到了真正的德意志民族精神。晚年他在一篇回忆文章中曾这么说：如果他早一点知道赫尔曼，那肯定会把他的事迹写成史诗。但是，当他知道赫尔曼并对他产生浓厚兴趣的时候，他的《救世主》的创作已经进展到相当程度，而他又认为写两部史诗是不合适的，因而他只好将他对“自己祖国的这位伟大人物的思考和研究写成戏剧，献给德意志祖国”。赫尔曼以及他的事迹，作为题材既满足了克氏对莪相的崇拜，又满足了他对民族历史的兴趣，克氏可以像莪相那样作为一个巴尔德式的歌手去讲述自己本民族的一位古代英雄，从而把对自然朴素风格的追求和爱国主义的激情有机地结合起来。这就是戏剧三部曲《赫尔曼战役》（Hermanns Schlacht，1769）、《赫尔曼与王公们》（Hermann und die Fürsten，1784）、《赫尔曼之死》（Hermanns Tod，1787）的创作背景。

赫尔曼戏剧三部曲写了主人公赫尔曼的非凡业绩、崇高思想以及不幸遭遇。他战胜了瓦努斯（Varnus）指挥的罗马军队，由于在与盖尔曼尼古斯（Germanicus）指挥的罗马军队的继续战斗中失败，最后被他的同

族同胞杀害。克洛卜施托克笔下的赫尔曼不仅是一位反对异族入侵的英雄,而且还是一个反对以自我为中心的生活态度的战士,这种生活态度的思想基础就是自私自利,不顾共同利益。正是这些违背上帝意志的思想导致了掠夺和奴役,嫉妒和不和。这些腐败的思想,不仅在罗马入侵者中间存在,就是在日耳曼人的王公们中间也同样存在,他们同样蔑视上帝的意志,争权夺利,互相残杀,最后竟然杀害为他们的独立而斗争的英雄赫尔曼。与这些人相反,赫尔曼只按照上帝意旨办事,克服了自私自利的思想,把公共利益、民族利益放在首位,他的最高宗旨就是爱国,他的最高理想就是为自己的民族献身。克氏把赫尔曼写成这样一个人物,实际上是在提倡一种精神,那就是爱国主义精神。因此,"爱祖国"是这个三部曲的中心主题和内在推动力。

克洛卜施托克在创作赫尔曼戏剧三部曲之前,还写过以圣经故事为题材的三部戏剧《亚当之死》(Der Tod Adams,1757)、《所罗门》(Salomo,1764)和《大卫》(David,1772)。这两个三部曲是有内在联系的。赫尔曼就相当于基督,基督是受上帝之命解放人类,赫尔曼是受由于爱国心而产生的使命感的驱使去为日耳曼人的自由而斗争;他们两人在为神圣事业的斗争中均遭到邪恶势力的反对和迫害,最后都为解救人类而殉难。爱国和敬神对克氏来说是两个同等重要的至高无上的圣物,而且两者是不可分割的。只有虔诚地敬仰上帝,才会有爱国的思想和行为;只有爱国,才能表明对上帝的敬仰是真心诚意的。

克洛卜施托克没有按照当时的习惯称他的这个三部曲为"悲剧"(Trauerspiel),而是称为"巴尔蒂特"(Bardiete),他弃用传统的说法而采用他自己新创造的名称,这有多层含义。首先,他想以此表明这个三部曲的历史渊源,它是正宗的德意志文学,而不是效法任何别的民族的文学。其次,他还想以此表明他作为作者想要成为一个莪相那样的歌手,创立现代的"巴尔德文学"。最后,或许也是最主要的,克氏想以此表明,他要与当时通行的传统戏剧模式决裂,他要创造一种新型的戏剧,这种戏剧不是供演出而是供阅读。较早创作的以圣经故事为题材的三部戏还基本上遵循了传统悲剧框架,在赫尔曼戏剧三部曲中就完全抛弃了传统悲剧的基本要素,既没有任何戏剧冲突,也不制造任何悬念;既没有曲折的情节,也没有人物的刻画,只有激昂的情感和看似深刻的思想。



这种已经不是戏剧的戏剧很难找到知音,因此虽然他倡导的"巴尔德文学"一度成为时髦,但他对戏剧的"革新"却不受人欢迎而是遭人反对。

4.《德意志学者共和国》

克洛卜施托克振兴德意志民族的爱国主义热忱不仅体现在以赫尔曼为主人公的三部剧作以及他的一些颂歌体诗歌里,而且也表现在他的行动中。从克氏的角度看,振兴德意志民族的关键,是在文学和科学领域超过外国,在这两方面不再只是模仿别人,追随外国,而是要有自己民族首创的东西。要达到这一目的,就得使作家和学者摆脱这样的怪圈:为了生存,就得挣钱,而挣钱只能靠自己的文学创作和学术活动;反过来说,从事文学创作和学术活动是为了挣钱,挣钱是为了生存。在当时德国正派知识分子的心目中,把文学创作和学术活动与挣钱挂钩,那就等于亵渎这两项崇高而又纯洁的事业;再则有了挣钱的目的就不可能全身心地投入这两项工作,没有全身心的投入,怎么可能有首创性,没有首创性,又如何能超过外国?所以,克洛卜施托克从民族利益出发希望所有的作家和学者都能得到必要的金钱资助,让他们无忧无虑地从事他们的工作。在当时的德国,谁有能力提供这样的资助呢?只有各个小邦国的宫廷。于是,克洛卜施托克就尽其所能游说宫廷资助文学创作和学术研究。巴登总督卡尔·弗里德里希(Karl Friedrich,1728—1811)进行了一些改革,克氏就以为这位小邦首脑会支持文化事业,1747年到1754年间住在巴登的首府卡尔斯鲁厄,向巴登当局提出了建立"德意志协会"(Deutsche Gesellschaft)的建议,结果当然是令他大失所望。奥地利的皇帝约瑟夫二世(Josef II.,1765—1790)即位后也推行改革,奥地利驻丹麦大使奉命请克洛卜施托克为维也纳皇帝起草一份建立科学院的计划。克氏为此感到欢欣鼓舞,一份题为《在德国支持科学的计划》(Plan zur Unterstützung der Wissenschaft in Deutschland,1768)很快就送到维也纳,但这份计划大概根本没有送到皇帝手中,在宰相那里就已经搁浅,只有一项建议被采纳,那就是修史。

克洛卜施托克为了表明自己制定"维也纳计划"既不是谋私利,也不是向皇帝献媚,而纯粹是为了民族利益,就把这份计划放在他的新作《德意志学者共和国》(Die deutsche Gelehrtenrepublik,1774)里面,成为该书的一部分。这份计划除建议修史以外,还建议建立皇家印刷厂和出

版社，演出本国的戏剧；同时计划规定应给作家和学者发放固定的薪金，对他们的突出成就进行奖励等等。计划的另一个重要内容，就是建议把作家和学者组织成一个集体，让他们能超越个人利益为民族利益发挥潜力。所以，"维也纳计划"的中心内容就是在皇帝或国王的庇护下给作家和学者一个自由的空间，让他们充分施展自己的才能，在自己的领域创造光辉的业绩。这一点同时也是《德意志学者共和国》的中心思想。

这部散文著作是一部精心构造的寓言，假托一位古人写了这部书，克氏自己只是把它整理出版。全书分为两大部分，一部分是面向未来的法令和建议；另一部分是"学者共和国"过去做过但对今后仍有指导意义的事情。这里又分两种情况，一是对各种堕落倾向的批判，让人引以为戒；一是对各种积极现象的赞扬，以便进一步发扬。总之，这部著作有回顾性的前瞻，也有前瞻性的回顾，既展望未来也回顾过去，就是不涉及现在。这是克氏的历史观的具体体现，在他看来，世俗的历史与神的历史一样，都是一个超历史的永恒目标的具体化，因此没有时间的差别。

这个虚构的由德意志的学者组成的"共和国"不仅有自己的官员、法官，而且有严格的等级。所有成员分为三等：第一等是"立法者"，第二等属于"不同行业的人"，第三等是"庶民百姓"。这三等人在"共和国"里的作用极不相同，第三等的"庶民百姓"毫无作用，第二等的人是真正有创造性的力量，他们分属不同的行业，比如历史学家、演说家、作家等属于"表述行业"，神学家、自然研究者、法学家、天文学家等属于"论述行业"。第一等级的人由第二等级的人选举产生，他们负责立法。"全国代表大会"是最高的立法机构，所有的法令都得经它通过。前面提到的书中所记载的那些面向未来的法律和建议，对过去的表扬和批评，都是在最后一次"全国代表大会"上做出的，并被记录下来。在讲述最后一次"全国代表大会"时，克氏还加进了一些关于其他问题的论述。如关于美学问题的警句、古日耳曼重大事件的记述，还有关于德语语法的一些见解。后面一项后经补充修订扩展成为一本独立的书，题为《论德语正字法》(über die deutsche Rechtschreibung，1778)。

前面提到，《德意志学者共和国》的中心思想就是在不触及封建专制制度的前提下，甚至是在帝王的庇护下，给作家和学者一个自由空间，让他们充分施展才能，在文学和学术两大领域超过外国。这里有两个问题必须回答。首先克洛卜施托克为什么有如此强烈的责任感和使命感，把在精神领域振兴德意志民族视为己任呢？回答很简单，克氏认为，像他这样的知识分子是社会的精英，他们在精神方面优于任何其他的阶层。由他们这些精英组成的"精神贵族"并不想取代"世袭贵族"去管理国家，但在精神领域除了他们谁还能起到领导作用？谁还能充当引路人？这种精英思想是《德意志学者共和国》的基本思想之一。第二个问题是：为什么克洛卜施托克认为像他这样的知识分子能够在精神领域担当起振兴民族的重任呢？答案同样简单：他认为，他们都是"天才"。他明确指出，作家作为天才与众不同之处就在于他具有"敏锐的感知力"、"活跃的想像力"和"准确的判断力"。他还指出，天才不是"时代的奴隶"，他的创作永远是来自"深藏在心灵深处的精神迸发出来的烈火"。因此，他们的创作就具有了惟一性和首创性。毫无疑问，"天才论"是《德意志学者共和国》的另一基本思想。



克洛卜施托克的"精英论"和"天才论"实际上都是在为年青一代作家定位，因而他成为狂飙突进运动中的格廷根林苑社（Der Göttinger Hain）作家的偶像。不过，克洛卜施托克毕竟不是新一代作家，他与他们还有原则区别，不管克氏把作家和学者看做是社会中的"精英"也好，还是把他们看做是与众不同的"天才"也好，他都只是以此强调作者和学者的社会责任和实际能力，而不是要突出个人，把个人凌驾于一切之上。前面我们已经提到，在克氏的心目中，有两样东西是至高无上的，最神圣的，那就是敬神和爱国。他的一切活动，包括他设想的"学者共和国"，都为了使作为"精英"的作家和学者能在敬神和爱国两面大旗下团结起来，实现共同的目标。这就涉及到贯穿《德意志学者共和国》的第三个基本思想：集体主义精神。正因为克洛卜施托克追求的是超越个人的集体利益，而不是强调突出个人，因而他就不能赞同新一代作家提出的文学只应表达作家个人的感情、只应展现作家自己的个性的主张，更不能接受文学应当"独立自主"(Autonomie)的观点。所以，克洛卜施托克的创作和思想虽然推动了德国文学向新的阶段发展，但他本人并不是这一新阶段的代表，因而当18世纪80年代新一阶段的文学蓬勃发展时，他

已经成了一座纪念过去的宏碑。当他1803年逝世时，参加他的葬礼的人非常踊跃，但他们只是为了向他表示敬意，他们并不觉得他的谢世是个重大损失。

为了检验他的集体思想，克洛卜施托克还别出心裁，让《德意志学者共和国》这本书不是通过书商发行，而是由他自己直接征求订户，读者预先交纳订金。结果，共收到3600份订金，这充分说明克氏在读者中的声望。歌德说得好，"这些钱，不单是支付书的代价，而是趁此机会报酬著者对祖国的贡献"。书出版以后，除少数人感兴趣以外，绝大多数人大失所望。这本书根本不是为一般读者写的，而是为专家内行写的。如果说隐晦的寓意已经使一般读者难解其意，那么那些对当时德国文学界和学术界的反讽和幽默就更让不知内情的读者不知所云。加之作者使用了大量的隐喻和典故，把深奥的思想说成简短的格言或警句，整部书是一些不连贯的片断，所有这些就更使一般读者读这本书时"味同嚼蜡，对他们毫无意义"（歌德语）。不过，歌德也指出，"……对著述家和文学家，这本书有不可估量的价值"。

所以，我们说，《德意志学者共和国》是克洛卜施托克在他的作品中所表达的思想的总结，同时也是理解他的作品的钥匙，它在德国文学发展中起着承前启后的作用。

### 三 戏剧：莱辛

如果说克洛卜施托克毕生怀着强烈的爱国主义热忱为把德国文学提高到可以与其他欧洲国家的文学相提并论的水平而奋斗，那么莱辛就是将这一愿望变成现实的第一人。是莱辛通过他的创作确立了德国文学在欧洲文学，乃至世界中的地位，从他以后德国文学中出现了一系列具有世界意义的大作家，而他本人则是第一位可以称为世界大作家的德国人。

莱辛（Gotthold Ephram Lessing，1729—1781）是德国启蒙运动从1748年到1770年鼎盛期的代表，他的名字和作品与这个时期紧密相连。他把德国文学彻底带出了高特舍德的"规则美学"的怪圈，充分肯定了首创性在文学创作中的作用；他的一些著作堪称"经典"，他写的剧本直到今天还是剧院经常上演的剧目。在神学领域他开了各种观点相互论





争的先河，打破了宗教教条不容讨论的局面。对莱辛来说，美学和文学理论、文学创作以及神学是三个彼此联系、相互说明的领域，它们的共同目标是帮助人在精神世界中能自己掌握方向，而不要仅仅依靠传统和现行规范来决定该做什么，不该做什么。运用建立在自己经验基础上的判断力审视现存的一切，批判各种教条主义的论断，为真理而斗争，反对歪理邪说，是莱辛全部生活的主要内容，他因而获得"战士"的美誉。正是在论争和批判中，他建立并维护了自己在社会中的独立自主的地位，成为18世纪60和70年代德国文学界和学术界公认的权威。

莱辛作为德国启蒙运动最伟大的代表，他认为他的任务是完善而不是消解启蒙运动的原则，因而尽管他高举批判的大旗，但他最终的目的还是为了维护启蒙运动的基本精神。这就使他与70年代刚刚崭露头角的年青一代作家有了原则的区别。另外，莱辛毕生都在为成为自由作家而努力，但终究未能如愿。不过，他的这一要求已成为他以后的作家努力的目标。莱辛自从走入社会之后，就没有安定的生活和幸福的家庭，他常常经济拮据，屡遭挫折。所有这些都没有影响他为理想而斗争的意志，更没有影响他做人的原则。莱辛在德国作家中属于那种不仅事业有成而且人格高尚的作家。

（一）生平

1. 早年期（1729—1748）：

1729年1月22日莱辛生于萨克逊的一个小城卡门茨，父亲以牧师为职业，懂得多种语言，喜欢读书，是个受过良好教育的市民。家境不算富裕，但算得上小康；全家都信奉路德正教，尊重知识，注意修养，自认为在精神和道德上高人一等，既不巴结豪门，也不与在他们看来属于下层的粗俗民众来往。莱辛从小就生活在这样的环境中，他勤奋好学，父母对他也是精心培养。上了拉丁语学校之后不久，于1741年就进入了与普福尔达学校齐名的萨克逊的另一所贵族学校迈森的圣阿芙拉学校（St. Afra）。这所学校特别注重古希腊和古罗马的语文、艺术分析和神学等方面的教育，这为莱辛日后的写作生涯打下了坚实的基础。莱辛才智出众，成绩优异，提前一年毕业，1746年9月就进入了著名的莱比锡大学学习。他遵照父母的意愿，一入学学的是神学，但对语文学更感兴趣。莱比锡作为当时德国的文化中心，生活丰富多彩，莱辛在他的亲威米利乌斯

(Christlob Mylius, 1722—1754)的影响下迷上了戏剧,与诺伊贝尔夫人领导的剧团建立了固定的联系。为了获得入场券,他就同他的朋友Ch.F.维泽(Christian Felix Weise,1726—1810)一起为剧团翻译法文剧本,而且为了同维泽竞争还自己撰写剧本。按照当时的正统观念,戏剧伤风败俗,与"戏子"交往更是一种堕落。因此,莱辛的父母1748年初把他召回卡门茨,禁止他与剧团有什么来往。同年4月又允许他回莱比锡学习,改学医学。莱辛没有听父母的警告,继续痴迷戏剧。他完成了在圣阿芙拉学校的学业时就已经开始写的《年轻学者》(Der junge Gelehrte,1748年首演,1751年出版),由诺伊贝尔剧团演出。1748年5月诺伊贝尔剧团解散,莱辛无力替那些由他担保的演员偿还债务,就逃离莱比锡,先躲在仍属萨克逊的维滕贝格(Wittenberg),11月来到属于普鲁士的柏林。

到1748年为止,莱辛已经多次尝试他的文学才能,他十分敬仰克洛卜施托克,希望自己也成为他那样的一位伟大的作家。他写过颂歌体诗,也写过阿那克里翁风格的诗,他写过寓言和箴言,也写过喜剧,其中最成功的当属《年轻学者》。

2. 成熟期(1748—1760):

这个时期,除了偶尔去莱比锡和维滕贝格等地外,莱辛基本上是在柏林度过的。这十二年是莱辛走向成熟的时期,是他成为遐迩闻名的大作家的过程。

莱辛中断在莱比锡的学业逃到柏林,而且还与为他的父母所不肯的"戏子们"的交往,这就大大激怒了他的父母,从此父母停止了对他的经济资助,莱辛只得靠"卖文"为生。莱辛乐意接受这样的现实,因为至少部分地实现了他要求当一名自由作家的愿望。他到柏林以后,在米利乌斯的帮助下成为《柏林特许报》(Berlinische Privilegierte Zeitung)的编辑,专门编辑该报的副刊《新笑林》(Das Neueste aus dem Reiche des Witzigen)。1750年又与米利乌斯合作出版季刊《历史与戏剧丛刊》(Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters),介绍英、法、西班牙和荷兰的近代文学,尤其是莎士比亚的作品。他与尼考莱(Christoph Friedrich Nicolai)和门德尔松(Moses Mendelssohn)共同主编《戏剧文库》(Die Theatralische Bibliothek, 1754—1759),他们还合办杂志《当代文学通讯》(Briefe, die neueste Literatur betreffend, 1759—1760)。这



十二年时间,莱辛除了编辑各种刊物和丛书以外,大部分精力用在写各种评论上面,既评论书籍,也参与争论。这些文章以及他的其他创作汇编成书,一共六卷,题为《文集》(Schriften,1753—1755)。文学创作在这个时期不占主导地位,不过也有一些重要的收获。1753年出版了《寓言与故事》(Fabeln und Erzählungen), 1755年出版了市民悲剧《萨拉·萨姆逊小姐》(Miss Sara Sampson)。此外,他还翻译了不少英文、法文和意大利文作品,其中最主要的是《狄德罗先生的戏剧》(Theater des Herren Diderot,1760)。

莱辛能在柏林待下去,而且成绩斐然,一个不容忽视的因素,就是他有一个朋友圈子,这些朋友都是启蒙运动的代表人物,其中有两位在这里必须提及,他们就是尼考莱和门德尔松。

尼考莱(Christoph Friedrich Nicolai,1733—1811)首先是位出版家,他通过编辑和出版刊物为德国启蒙运动做出了贡献,成为德国启蒙运动的重要人物。他单独或参与编辑出版的刊物有《美科学和自由艺术万有文库》(Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste, 1757创办)、《新文学通讯》、《德意志万有文库》(Allgemeine deutsche Bibliothek,1765—1806)等。尼考莱不仅为别人提供就文学与艺术,哲学与神学的有关问题发表意见的园地,而且他自己也参与讨论。他在《关于德国美科学现状的通讯》(Briefe über den itzigen Zustand der schönen Wissenschaften in Deutschland, 1755)一文中对高特舍德与两位瑞士人的争论采取了不支持任何一方的态度,主张各取所长。他的宗旨是,不仅要批判不符合启蒙精神的东西,更要建立符合启蒙精神的东西。因而他办刊物是为了"立",而不是单纯为了"破"。另外,他还是一位"通俗哲学家"(Popularphilosoph),他的通俗哲学试图把莱布尼茨—沃尔夫的理性主义与巴洛克的经验主义调和在一起,并将深奥的哲学原理通俗化,让广大民众也能接受。门德尔松(Moses Mendelssohn,1729—1780)是音乐家门德尔松(Felix Mendelssohn-Bartholdy)的祖父,是尼考莱的合作伙伴,他们的活动领域和思想观点基本相同,所不同的,只是门德尔松更关心宗教问题,他的著作主要是讨论上帝的存在和灵魂不死等问题。另外,他作为一个犹太人,是启蒙运动重要思想"宽容"(Toleranz)的积极倡导者,他为犹太人的解放以及不

同宗教信仰的人之间的友好相处而尽力。

3. 丰收期(1760—1769):

1760年10月莱辛在任何人都不知情的情况下离开柏林来到布雷斯劳当了普鲁士将军陶恩钦(von Tauentzien)的秘书。1765年5月他又离开布雷斯劳回到柏林,1767年4月应聘到汉堡任“民族剧院”的艺术顾问和演出评论员,1768年剧院倒闭,他又不得不离开汉堡。

莱辛在柏林期间各方面都还比较顺利,为什么突然像逃跑似的不辞而别,放弃自己追求的自由作家的地位去给一位将军当秘书呢?在18世纪的德国,自由撰稿人的收入非常微薄,难以维持生活。为了能够勉强维持生活,就得倾全力写稿,结果是除此之外其他的事情无暇顾及。自从剧本《萨拉·萨姆逊小姐》获得成功之后,莱辛的创作欲望就空前高涨,但没有时间坐下来从事创作。另外,迄今为止,他的主要工作是写书评。这也就是说,他只能被动地别人写了什么评什么,而不能主动地自己想什么写什么。因此,莱辛想找个职位,有固定的收人,有足够的空间时间,潜心从事创作和研究问题。给陶恩钦将军当秘书就是这样一个理想的职位。他的公务并不很多,大部分时间可以自由支配。这里还有一个拥有六千册藏书的图书馆,莱辛的读书欲望也得到了满足。不过,更为重要的是,他走出了书斋,接触到实际的社会生活,特别是对普鲁士军队的情况有了直接的了解。正是这段经历使他写出了他的著名喜剧《米娜·冯·巴尔海姆,或军人之福》(Minna von Barnheim oder Das Soldatenglück, 1767)。

莱辛的志向毕竟是做自由作家,他无法长期忍受给人打下手的工作。于是,1764年又回到柏林,又过起不安定的生活。这时他集中精力写他在布雷斯劳已经构思好的两本著作,一是著名的美学著作《拉奥孔,或论画与诗的界限》(Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, 1766),二是前面已经提到的《米娜·冯·巴尔海姆》。差不多就在他写完这部喜剧的同时,他接到汉堡“民族剧院”的邀请,让他担任剧院的艺术顾问,并评论剧院演出的剧目。建立正规的“民族剧院”(Nationaltheater)是当时德国知识界的强烈愿望,但宫廷对此不感兴趣,市民也无足够的经济实力。汉堡是自由城市,工商业极其发达,富裕市民比较集中。作家勒文(Johann Friedrich Löwen)在汉堡建立“民族剧院”的建议得到汉堡一些富商的支持,剧院于1767年4月22日建成并正式演出。莱辛在这里如鱼得水,有望大展宏图。不料剧院由于一方面内部矛盾重重无法解决,另一方面由于观众寥寥(当时德国观众喜欢法国芭蕾和杂耍,对正规的戏剧演出不感兴趣),次年正式破产。莱辛的理想又一次破灭,不过他为剧院写的104篇评论却成为不朽的著作,这就是著名的《汉堡剧评》(Hamburgische Dramaturgie, 1769)。



4. 晚年期(1770—1781):

汉堡“民族剧院”倒闭以后,莱辛又陷入困境,一度只能靠出卖自己的藏书来维持生活。他也有过不少计划,做过不少努力——比如他曾想与他人合作办个出版社,克洛卜施托克的“维也纳计划”中也曾建议他担任计划中要建立的维也纳“民族剧院”的编剧等等——以摆脱困境,但这些计划和努力都没有成功。他不得不再次放弃当自由作家的意愿,谋求一个有固定收入的“职位”。1769年底,正好得知不伦瑞克公爵的沃尔芬比特尔图书馆需要一名图书管理员,机会难得,莱辛欣然接受了这一职位。1771年莱辛认识了夏娃·柯尼希(Eva König),1776年10月正式成婚。不幸的是,他的妻子1778年由于难产离开了人世。

莱辛除1775年到1776年陪公爵到意大利旅行以外其他的时间都留在不伦瑞克。图书馆大量藏书使他大有用武之地,他整理古籍,编辑出版馆藏的手稿,其中最值得一提的就是他出版了1768年已经死去的中学教师莱马鲁斯写的有关基督教的著述。这些著述的出版引起了基督教正统派的坚决反对,莱辛针锋相对,与他们论战。这些反击文章都结集出版,其中著名的就是《反葛茨论》(Anti-Goetze, 1778)。莱辛与基督教正统派的论战受到不伦瑞克公爵的干预,论战于1778年被迫停止。不过,莱辛并没有就此止步,次年写成了诗剧《智者纳旦》(Nathan der Weise, 1779),继续弘扬他的宽容思想。在不伦瑞克时期,莱辛并没有停止创作文学作品和撰写学术著作,其中最著名的当然就是悲剧《爱米丽娅·迦洛蒂》(Emilia Galotti, 1772)和哲学著作《论人类的教育》(Die Erziehung des Menschengeschlechts, 1777—1780)。1781年2月15日莱辛因脑溢血在不伦瑞克逝世。

莱辛一生的著述浩大而又繁多,几乎包括了当时流行的所有文学体裁以及“美科学”的所有学科;写过阿那克里翁式的诗歌和箴言诗,写

过寓言和诗体小说，写过喜剧和悲剧。他著有美学和文艺理论的著作，撰写过文学批评和苏格拉底式的对话，在哲学和神学领域也有他的著作。此外，他还从事过文本校勘，书籍编纂，也翻译过外文著作，改写过他人的作品。总之，他完全称得上是一位百科全书式的作者。

（二）文学创作

1. 寓言与诗歌

莱辛能成为一位伟大的作家，主要不是靠寓言，但寓言在他的创作中占有相当重要的地位，更主要的是，莱辛在德国寓言发展的历史上所占的地位非同一般，他代表了德国寓言发展的最后一个高潮。

莱辛在他创作的早期阶段十分重视寓言创作，把它放在很高的位置，1759年他这样写道："我花在寓言上的工夫比花在任何一种别的文学种类上的工夫都要大。"在大学时代，他就开始写寓言，并零散地在各种报刊上发表。1753年第一次结集出版，题为《诗体寓言和故事》(Fabeln und Erzählungen in Reimen)，这是他的文集的第一卷。这个时期，莱辛的寓言创作还没有脱离哈格多恩—盖勒特所效法的拉封丹的寓言模式，寓言更像是一篇小型的诗体小说。不过，就在这时他已经显示出要另走新路的倾向，他开始用散文写寓言。所以，1753年的《文集》中所收的寓言既有韵文写的，也有散文写的寓言。从1753年以后，莱辛就彻底抛弃了在他看来背离了伊索传统的哈格多恩—盖勒特路线，自觉地恢复伊索传统，因为它"正好是可以通向真理的轨道"。1759年出版了《寓言》(Fabeln)，里面所收的寓言全部用散文写成，原来收在《文集》中的寓言只有七篇重新入选，而且还都是原本就是用散文写成的。因此，这个集子标志着莱辛将德国寓言创作带上了新的发展道路，同时在所附的论文中对从哈格多恩开始的德国寓言创作道路进行了彻底清算。

那么，莱辛的寓言与盖勒特的寓言有什么区别呢？首先，莱辛特别强调寓言的实用性，张扬道德真理是寓言的"惟一功能"，"最后目的"。他坚决反对盖勒特所提倡的并加以实践的寓言除了教诲作用以外还应起娱乐作用的主张。莱辛明确指出，寓言的宗旨就是告诉人们一项道德准则、一个真理或一种事实，让人从中受到教育。情节的安排，形象的选择，语言的形成，都要服从寓言的这个总目的。因此，他要求以目标明确的叙述代替聊天式的唠叨，以简明扼要的散文代替拖泥带水的韵文；他要求取消一切不必要的修辞，突出所要传达的主题。他这样说："既然我应当通过寓言来了解道德真理，那我就必须一下子就能看明白这则寓言，这则寓言就应当尽可能简捷，一切修饰都是与简捷相悖的。"因此，他的寓言短小精悍，简明扼要，重点突出，主题明确。简捷性既是他的寓言的主要特征，也是他的主要主张。从简捷性出发，他反对以人代替动物，主张回到伊索式的动物寓言的轨道。因为，如果出现人，势必要介绍人的身世，描绘他的性格，讲述他与别人的关系，这样就使读者的兴趣集中到这些人以及他们做的事情上面，而忽略了所要提供的教诲。相反，哪一种动物代表什么特点，已经人所共知，用不着再做介绍，狐狸代表狡猾，老鹰代表威严，驴子代表愚蠢等等。这样，读者就可以专注寓言提供的教诲，而不必过多关心叙述的故事。

莱辛寓言与以盖勒特为代表的寓言之间的另一个重大区别，就是前者具有更鲜明的针对性和更强烈的战斗性。盖勒特的寓言常常是以聊天的方法揭示普遍存在的人的弱点，一般地宣扬对所有人都适用的道德准则。莱辛的寓言则不然，它直指现实生活中实际存在的各种弊端。比如，当时德国文坛模仿之风盛行，莱辛就写了《猴子和狐狸》(Der Affe und der Fuchs)，猴子竭力炫耀自己的模仿才能，狐狸对此嗤之以鼻。当时德国一些作家自以为高居一般人之上，他们的写作从不顾及一般读者的接受能力，《夜鹰和云雀》(Die Nachtigal und die Lerche)就是针对这种情况写的。夜鹰对云雀说："朋友，你就腾飞吧！飞到谁也听不到你的地方。"不是顺其自然，而是刻意雕琢，不仅无助于提高艺术作品的艺术水平，反而会毁掉一部艺术作品，这就是《藏弓者》(Der Besitzer des Bogens)的主题。一个人拥有一张非常好用的弓，但他突然觉得它过于粗笨，不够"艺术"，于是就请人在上面刻了若干图案，结果到用时，一拉就断了。

一个作家对文坛的各种现象做出反应是情理之中的事，但莱辛关注的范围并不限于此，他的目光也指向社会的其他方面，特别是专制统治的正统派教会更是他抨击的主要对象。属于这一类的寓言有《同驴在一起的狮子》(Der Löwe mit dem Esel)、《好战的狼》(Der kriegerische Wolf)、《水蛇》(Die Wasserschlange)等。

莱辛是完全从理性主义的角度去理解寓言，把它当做纯粹的教育手段，完全忽视了它的审美功能。他的寓言虽然切中时弊，战斗性很强，但已经不大适合当时德国读者的兴趣，因而他的寓言在读者中并没有产生像盖勒特的寓言所产生的那样的影响。特别是到了18世纪70年代，寓言热在德国已成为过去，莱辛作为寓言作家的影响就更小了。

莱辛以后，也就是在18世纪70年代和80年代，寓言在德国走向衰落，与其他文学种类相比已经无足轻重。到了90年代，寓言在德国又一度辉煌，不过这时寓言不再是道德教育手段，而是政治斗争的武器。这时在法国大革命的影响下，德国的国内的政治斗争也日趋尖锐，于是市民阶级也就利用寓言向贵族统治阶级发起攻击。这方面的代表人物是普法弗尔(Gottlieb Konrad Pfeffer，1738—1809)和非舍尔(Christian August Fischer，1771—1829)。

普法弗尔的《寓言集》(Fabeln)正好是1789年出版，这并非偶然，而是表明了它的政治倾向。其中有一则题为《刺猬》(Ingeln)的寓言讲述了这样一个故事：狮子的王座是由死人骨头堆砌而成的，它坐在上面盘算着如何奴役他人和制造死亡。刺猬爬到它跟前，挡住了它的去路。他对"小虫子"的肆无忌惮怒不可遏，用它的利爪抓住刺猬，并说："我一口吃了你！"刺猬回答说："你可以吞掉我 / 只是你消化不了我。"这表明弱者是不可战胜的。同样的思想也表现在《舞熊》(Tanzbär)中，在它的结尾这样写道：

> 你们这些暴君发抖吧！
> 总有一天奴隶会打断
> 他们的枷锁，到那时
> 面对他们的愤怒，
> 什么也救不了你们。

普法弗尔的寓言已经不是说教，而是宣传；不是提倡自我修养，安分守己，而是鼓动战斗反抗，改变现状。

非舍尔的《政治寓言集》(Politische Fabeln，1796)虽然不像普法弗尔的寓言那样富有进攻性，但更明确地针对当时实际发生的事件。在《狮子与蚊子》(Der Löwe und die Mücke)中把专制独裁的狮子当做反法大联盟的首领，它咒骂赶时髦的狐狸是"可恶的民主派"；他用叮咬人的蚊子来比喻所谓的"长裤党"。这类的政治性寓言在90年代比比皆是，而且不只是市民阶级民主派写，就是贵族保皇派也在写。这种繁荣的局面只是昙花一现，革命时期一过就沉寂下去了。到了19世纪，寓言逐渐被童话（Märchen）所取代，浪漫文学作家不仅收集民间童话(Volksmärchen)，他们自己也创作童话体的作品，名为"艺术"童话(Kunstmärchen)。



箴言诗(Das Epigramm)是18世纪很受人欢迎的一种文学形式，它的起源可以追溯到罗马诗人马尔提阿利斯（Marcus Valerius Martialis，约40—约120)。这种文学形式早已传人德国，但在18世纪形成高潮。维尔尼克(Christian Jan Wernicke，1661—1725)是德国最早的优秀箴言诗人之一，他对18世纪箴言诗在德国的发展有直接的影响。启蒙运动时期是箴言诗在德国的高潮期，它的代表人物先有克斯特纳(Abraham Gotthelf Kästner，1719—1800)，后有莱辛。箴言诗也像寓言一样是一种短小的文学形式，它的功能也是像寓言那样针砭时弊；不过，它与寓言的不同之处在于寓言重在"立"，即树立正确的道德观念和行为规范，而箴言诗则重在"破"，鞭笞现实生活中一切不尽如人意的现象。因此，箴言诗或幽默风趣，或迂回反讽，或辛辣讽刺。总之，它的特点是批判。

莱辛毕生都在写箴言诗，一共写了约二百首。1751年到柏林后就开始写箴言诗，并零散发表。1753年汇集成册，收在他的《文集》第一卷里。莱辛效法的榜样是克斯特纳，罗马诗人马尔提阿利斯更是被他视为箴言诗的鼻祖。莱辛的箴言诗除了抨击现实生活中的弊端以外，也讽刺贵族的专制统治和教会的愚昧无知，如《高贵的笨伯》(Auf einen Adligen Dummkopf)、《欣茨和孔茨》(Hinz und Kunz)、《孔茨和欣茨》(Kunz und Hinz)等就属于这一类。

莱辛十分重视箴言诗，认为它在当时的文学中占有重要地位，他除了自己写这样的诗以外，还专门著文论述，题为《箴言诗和几个最高贵箴言诗人散论》(Zerstreute Anmerkungen über das Epigramm und einige der vornehmsten Epigrammisten，1771)，这篇文章回顾了箴言诗发展的历史，分析了它的性质，规定了它的功能。莱辛的箴言诗以及他

对它的理论阐述，对这种文学形式日后在德国文学中的存在和发展都有很大影响，像歌德和席勒各自写的箴言诗以及他们共同创作的“讽刺短句”(Xenie)都深受莱辛的影响。

2. 戏剧创作

莱辛的成就是多方面的，但最主要的还是他的戏剧创作。德国启蒙运动的戏剧发展到莱辛时期已经彻底完成了“范式转换”，一种真正属于德意志民族自己的，但同时又与整个欧洲其他民族的文学息息相关的德国民族戏剧正式诞生，德国戏剧毫无愧色地成为整个欧洲文学的重要组成部分。

莱辛的戏剧创作首先从喜剧开始，接着又创作悲剧，最后还写了寓意剧。

1) 喜剧:《米娜·冯·巴尔海姆》及其他

早在中学时代莱辛就开始创作喜剧，到了大学更是把“严肃的书放在一边”，除了跳舞、击剑、骑马、交友之外，就是从事在当时的“正派人”看来“不正当”的文学创作，更令他父母不能容忍的是，他居然写起在他们看来是“低级下流的”喜剧。而莱辛本人对喜剧喜欢到入迷的程度，他在1754年回忆道：“当时我喜欢喜剧到了这样的程度，脑子里一想到什么马上就变成一出喜剧。”他不仅喜欢喜剧，而且还认为写喜剧是认识自己的一个重要途径。他在提到他写喜剧的体验时说：“我认识了自己，从那以后我再也不嘲笑任何别人，而只是嘲笑我自己。”也许正是由于这个原因，莱辛早期喜剧的一大特点，就是剧作者不是作为“局外人”对剧本发生的事情进行道德判断，并以“教师爷”的身份告诉读者和观众什么是美德，什么是邪恶，而是把自己放在与剧中人物平等的地位，把自己也看做他们中的一员，他们的缺点错误自己也难以避免。另外，他早期喜剧中的人物也没有绝对的“坏蛋”，他们虽有种种毛病，有的甚至是不可原谅的毛病，但他们仍然值得同情和爱护。莱辛第一部搬上舞台的喜剧《年轻学者》(Der junge Gelehrte, 1748)就是在这种思想指导下写成的。

在中学时代莱辛就开始写《年轻学者》这部喜剧，到1747年正式完成，1748年由诺伊贝尔剧团演出，取得了意想不到的成功。剧中主人公达米斯就有莱辛自己上中学时的影子，这位“年轻学者”把读书看做



最大的乐趣，能在故纸堆里发现一两个问题是最高的志向。他热衷于考据，试图证明希腊神话中的克勒俄伯特拉“不是把蛇往自己胸膛上放，而是往他的臂上放”。这是当时学者们的典型行为，在普通人看来十分可笑，但他们自己却觉得十分高尚，因为他们真心诚意地相信他们这样做是必要的，而且是十分有益和有用的。因此，达米斯的行为虽然显得可笑，但并不可憎，更不可恶，而且与剧中的其他人物相比那就更显得他思想纯洁，人品高尚。他的父亲有一个养女叫尤丽娅内，当他得知尤丽娅内可得一笔可观的遗产时，就强迫他的儿子达米斯与她结婚。最初，达米斯表示拒绝，因为他们之间没有任何感情。相处一段时间以后，他们真的有了感情，并表示愿意结婚时，又传来了消息说尤丽娅内手中的那张遗产证明是假的，于是达米斯的父亲又劝他的儿子与尤丽娅内断绝关系。剧中还有一个人物叫法勒尔，此人不务正业，只想靠投机取巧往上爬，他早已爱上了尤丽娅内，而且两人彼此相爱。当达米斯知道这一情况以后，就主动退出情场。所以，综观达米斯的全部表现，人们不仅不应耻笑他，反而应当赞扬他，尽管他的行为中有令人发笑的地方。

贴近现实，直接取材于现实，是莱辛喜剧的另一大特点。如果说，《年轻学者》是对当时学术界的迂腐习气的批评，那么《无神论者》(Der Freidenker, 1749)就是对当时在社会上正在进行的关于“理智”与“情感”之间哪个重哪个轻的热烈讨论的明确表态。在莱辛看来，这两者的和谐统一才是最好，只有这样才能使人成为“更好的公民”。这种和谐统一在后来的《米娜·冯·巴尔海姆》(Minna von Barnheim)中得到充分的体现。《犹太人》(Die Juden, 1749)也是一部现实性很强的喜剧。莱辛从很早就开始关注犹太人的命运，把消除人们对犹太人的偏见当做自己义不容辞的责任，希望基督教徒与犹太人能彼此尊重。《犹太人》这部喜剧写了这么一个故事：一位男爵在森林里遭到两个劫匪的袭击，一个旅行者冒着生命危险救了他。男爵把这个恩人请进他的宫里，并愿把自己的女儿许配给他。男爵武断地认为，袭击他的人肯定是犹太人，旅行者却在暗中调查劫匪究竟是什么人。调查结果表明，袭击男爵的不是犹太人，而是他自己雇用的并且十分信任的仆人。这时，这位旅行者也亮明了自己的身份，他本人就是个犹太人。面对事实，男爵放弃了偏见，对那位救了

他的命的犹太旅行者说："如果犹太人都像你一样，那他们该多么值得尊敬！"那位旅行者回答说："如果所有基督徒都具有你这样的品质，那他们该多么值得爱戴！"

莱辛的早期喜剧，除了上面已经提到的以外还有《达蒙或真正的友谊》(Damon oder die wahre Freundschaft,1747)、《老处女》(Die alte Jungfer,1748)以及《财宝》(Der Schatz,1750)等。所有这些喜剧的共同特点，就是它的主人公都是正面人物。从德国喜剧发展的历史来看，莱辛的这些早期喜剧还没有超出施莱格尔，特别是盖勒特的喜剧已经达到的水平，因为他们早就不仅在理论上，而且在实际创作中实现了这样一个原则：喜剧的主人公不应仅仅是遭人耻笑的反面人物，更应是人人敬仰的正面人物。莱辛在1754年写的《论流泪喜剧或曰动情喜剧》(Abhandlungen von dem weinerlichen oder rührenden Lustspiel)一文中充分肯定盖勒特的功绩，但他又指出德国喜剧不能仅停留在盖勒特的水平。他根据自己创作喜剧的实际体会提出了创作"真正喜剧"的明确目标，并对什么是"真正喜剧"作了明确的界定。"真正喜剧"就是"既写美德也写邪恶，既写诚实正派也写愚蠢荒谬，因为只有通过这种混合才能使喜剧最富有原创性，最接近人的生活。在这个世界上，聪明人和傻瓜是混杂在一起的，虽然说前者在数量上大大超过后者，但绝不可能有一个纯粹由聪明人组成的社会，就如同绝不可能有一种纯粹由傻瓜组成的社会一样。喜剧就是要模仿这种现象，而且只有这样，喜剧才能做到这样一点：不仅仅是向民众指出他们必须避免什么，也不仅仅是向民众指出他们必须注意什么，而是要将这两方面同时告诉他们"。

从莱辛给喜剧下的定义可以看出，莱辛与高特舍德在这个问题上的分歧，就在于他不再认为喜剧仅仅是进行道德教育的手段，它应该是实际生活中的一面镜子。因此，贴近生活，忠于现实就成为喜剧最主要的条件。剧中人物也应像实际生活中的人物一样，既不是绝对的"坏蛋"，也不是十全十美的"完人"，更不应仅仅是用以展示某种性格特征的"样品"。莱辛也没有否认喜剧的教化作用，但在他看来这是正确反映生活以后的必然结果，而不是刻意追求的目标，更不是喜剧创作的出发点。另外，他还认为，喜剧既不应一味让观众发笑，也不应让观众一味动情落泪，而应将这两者结合起来。





莱辛经过18世纪40年代的早期喜剧的创作实践，又经过50年代中期对喜剧的理论思考，再加上自己阅历的增加，特别是在布雷斯劳与普鲁士军人的直接接触以及在七年战争期间的特殊体验(他是萨克逊人，但又在普鲁士工作和生活)，终于在18世纪60年代决定写一部新的喜剧。早在构思这部喜剧的过程中，他就已经下定决心，正如他在1764年8月20日写给一个朋友的信中所说："如果这部喜剧不能比我迄今为止的剧本更好，那我再也不涉足戏剧。"莱辛成功了，他真的创作出迄今德国文学史上最优秀的喜剧，它不仅在德国国内引起轰动，而且也成为德国第一部在国外也受到欢迎的剧本。这部喜剧就是《米娜·冯·巴尔海姆，或军人之福》(Minna von Barnheim oder Das Soldatenglück,1767)。

这部喜剧有两个主人公，一个是台尔海姆，一个是米娜。台尔海姆是普鲁士军官，七年战争期间被派往敌对国萨克逊，向当地居民征收一笔款项。可是，他面对穷困财尽的萨克逊百姓，不忍继续榨取他们，于是违抗上级命令，自己给他们垫付了所剩的款项。战后，当他带着当时萨克逊人给他开的支票向普鲁士当局要钱时，他的行为不仅不予承认，而且还怀疑他受贿。于是，解除军职，立案调查。现在，他无家可归，栖身柏林的一家旅馆，身无分文，连房租也付不起，只好把他同米娜订婚时交换的戒指抵押给旅馆老板。米娜是萨克逊的贵族小姐，台尔海姆在她故乡的义举深深感动了她，两人彼此相爱，交换了订婚戒指。战争期间，他们彼此分离，双方都不知道对方的下落。战后，米娜来到普鲁士的首府柏林寻找自己失去的情人，她在柏林住的旅馆就是台尔海姆住的那家旅馆，而且她住的房间就是台尔海姆刚刚腾出来的房间，旅馆老板得知有贵族小姐入住，就把穷得付不起租金的台尔海姆赶到另一个条件很差的房间。

台尔海姆与米娜不仅性别不同，而且分别属于处于战争状态的两个敌对国家的公民；他们不仅身份不同，一个是军官，一个是贵族小姐，而且现在的处境也不同，一个恶运当头，一个无忧无虑。不过最主要的还是他们的生活态度和思想观念不同，一个重理，一个重情。台尔海姆视荣誉为生命，米娜将爱情看得高于一切。莱辛让这两个在各方面都各不相同甚至是对立的男女最终结为夫妻，就是要说明，人与人之间应该而且可能超越一切对立彼此沟通，人与人之间的不同不应该造成人与

人之间的隔阂乃至对立,而是应该彼此了解最后达到统一。《米娜·冯·巴尔海姆》这部喜剧就是围绕着台尔海姆与米娜之间的关系展开的,整个戏剧过程就是他们俩如何经过各种曲折最后终于彼此了解,相互认识,以致圆满结合的过程。因此,展示人的心灵是这个剧本的主旨。不论是两位主人公之间的唇枪舌剑,还是米娜施展的计谋,都是为了揭示人的"心",特别是要揭示两位主人公对"理"和"情"的理解。

台尔海姆作为一个普鲁士军官视荣誉为生命,他考虑一切的出发点都是要看是维护了荣誉还是损害了荣誉,他对爱情也是采用这样的态度。台尔海姆与米娜这对长期互不知音信的情人终于在柏林见面,米娜当然兴奋异常,高兴地对台尔海姆说:"我要找的一切都找到了。"台尔海姆的态度却与此相反,他只冷冷地回答:"您要找到的是一个幸福的、值得您爱的人,而您现在所找到的是一个不幸的人。"台尔海姆并不是感情上不爱米娜,而是他的"理智命令他"不能再爱米娜。他的逻辑是,过去与米娜相爱,是因为自己处在幸福之中,因而给对方也能带来幸福;可是现在,自己处于不幸之中,如果与对方结合带给对方的只能是不幸。因而,他一再强调今天的台尔海姆与昨日的台尔海姆之间的区别:"您认为,我还是您在您自己的祖国所认识的那个台尔海姆,那时他是一个风华正茂的男子汉,一个充满要求和上进心的人,他能支配自己的整个身体和心灵,幸福和荣誉之门在他面前已经敞开……现在我不再是那个台尔海姆了,我是被遗弃的台尔海姆,他的荣誉受到损伤,是一个残废,是一个乞丐。"

台尔海姆这种不愿由于自己的不幸而给别人带来不幸的理智考虑,虽然表面上看起来是为了别人,但在实际上也包含着另一种思想:他只想作为强者对弱者表示同情和怜悯,甚至慷慨相助(如在萨克逊为百姓垫款,甚至在身无分文的情况下仍然婉言拒绝了他的亡友的妻子还他的借款,因为他知道这位寡妇生活比他更艰难),而绝不能作为一个弱者接受别人的帮助(如他以前的卫队长维尔纳得知台尔海姆经济上特别困难时,他筹集款项主动借钱给他,但他坚决拒绝)。台尔海姆的这种态度,这种思维逻辑,米娜既不能理解也不能接受。正像台尔海姆把荣誉绝对化,一切依照理智的判断行事一样,米娜是把爱情绝对化,一切听从情感的命令。在她看来,既然两人相爱,那就应当在任何时候,





任何情况下都彼此相爱。从这样的角度出发,她对台尔海姆的回答只能有一种解释:"那么您不再爱我了,您爱上别的人了!"台尔海姆只好赶快否认,但他的种种解释米娜既不愿听也听不懂。

如果说,台尔海姆由于崇尚理智而带来的固执、僵硬和死板给他与米娜的爱情造成了很大的波折,那么米娜由于重情而表现出的那种任性就差点儿毁掉了他们之间的爱情。台尔海姆坚持不肯改变自己的主意,米娜别无选择,只好施展计谋,假装把自己放在弱者的地位。她将她从旅馆老板那里赎回的那只戒指交给台尔海姆,并直言这是要解除他们之间的订婚关系,理由是她的舅父剥夺了她的继承权,她是逃到柏林的,现在没有任何经济来源。这是真正的喜剧场面,因为除了台尔海姆以外谁都知道这些都是编造的,交给他的戒指实际就是他抵押给旅馆老板的那只戒指。也就在米娜交给他戒指的同时,他收到了国王的来信,信中说,所谓贿赂案纯属错案,恢复台尔海姆的荣誉,垫款如数还清,并请他回军队任职。台尔海姆一下子由一个不幸的人又变成了幸福的人,而米娜根据自己的陈述却处于不幸之中。于是,台尔海姆毫不迟疑地要求与米娜结婚,可是米娜却要继续教训台尔海姆,表示任何东西都不能改变她要解除婚约的决心,并学着台尔海姆的腔调说:"您既然真的拿回了那只订婚戒指,那么不幸的米娜就真的永远不会成为幸福的台尔海姆的妻子。"这时,台尔海姆又显示出他同情弱者的特点,他表示如果米娜仅仅因为他现在有了幸福而不愿与他成亲,那他愿意放弃国王给他的一切允诺。

照理讲,到这种程度,米娜的假戏就该收场了,但贵族小姐的任性却驱使她继续捉弄她的情人。可是,正在她继续演戏的时候,台尔海姆的仆人尤斯特向台尔海姆报告,他抵押给旅馆老板的戒指早已被米娜买走了。台尔海姆对此半信半疑,于是问米娜:"这是真的吗?"人们本来期待米娜道出真相,她却回答说:"为什么不可能呢?为什么不是真的呢?"这时台尔海姆勃然大怒,他以为米娜从一开始就是在欺骗他,他说:"现在我认识您了,您这个虚伪的人,不忠实的人!"米娜的任性和轻率把两人之间的关系已经推向彻底崩溃的边缘。

当然,莱辛的意图并不是要写出一部由于理与情的对立而造成的悲剧,而是要写一部理与情经过艰难曲折最终相融合的喜剧。所以,台

尔海姆与米娜之间的关系最终不仅没有破裂，而是圆满结合。在莱辛的笔下，台尔海姆虽然看重荣誉，屈从于社会理性，但他并不是一个一点感情也没有的人；同样米娜虽然看重爱情，崇尚自然感情，但她并不是一个完全没有理智的人。他们俩都有突出的优点和缺点，是莱辛所提倡的那种具有“混合性格”的活生生的真人，而不是某种性格的样板。另外，按照启蒙运动鼎盛时期的观点，一个人在理智与情感之间偏重哪一方均属正常，只不过理想的状态是两者的结合。因此，莱辛让重理的台尔海姆与重情的米娜结为夫妻，就是要表达这种思想，他们俩互相补充，就可以成为一个完美的“整体”。

在这部喜剧中，还有另外一对男女也结成了夫妻，那就是维尔纳与弗兰齐丝卡。不过，他们俩的结合就快捷多了，容易多了。原因就是，他们既不像台尔海姆那样看重自己的名誉和地位，也不像米娜那样任性和轻率，他们纯朴自然，诚实正直，直来直去。莱辛精心安排这一对情侣，一方面是用于反衬两个主人公的性格，另一方面也是为了表达这样一种观点：那些受过文明教育身处上层的人虽然会有深刻的认识和细腻的感情，但是那些没有受到文化熏陶还处于自然状态的下层人却比他们更自然，更朴实，更符合人的本性。所以，如果撇开文明程度和教育水平，单就人的品质而言，来自下层的人一点也不比身处上层的人差，有时甚至更好。也就是说，上层的人与下层的人都各有所长，彼此平等。这一点在这部喜剧中也体现在主仆关系上。全剧的主要人物分为两部分，一部分是台尔海姆与他的仆人尤斯特以及他从前的卫队长维尔纳，另一部分是米娜和她的使女弗兰齐丝卡。这两部分都是由主人和仆人组成。主人与仆人虽然身份不同，但他们之间的关系却是人与人之间的平等关系，他们作为人具有同等价值，没有高低贵贱之分。台尔海姆与尤斯特以及维尔纳的关系完全是一种相互照顾、彼此体贴的亲密关系，而米娜与弗兰齐丝卡的关系则更深一层。每当米娜由于激动而过于兴奋时，弗兰齐丝卡就会提醒她冷静，她对情绪化的米娜起着“缓冲”作用。因此，在一定意义上，她可以算是米娜的“生活向导”。

《米娜·冯·巴尔海姆》的成功之处不仅在于它成功地表达了作者对人以及人与人之间的关系的看法，而且还成功地把喜剧效果与社会批评结合起来。社会批评集中在两点上，一是战争，二是社会的腐败，而这两点又都是通过台尔海姆的遭遇表现出来的。台尔海姆不仅在战争中负伤成为一名残废人，而且在战后，也就是和平已经到来的时候，他又成为被解职的失业者，一个犯有贿赂罪的嫌疑犯，一个无家可归的流浪汉，一个一贫如洗的穷光蛋。台尔海姆这样一个善良正直、尽职尽责的军人落到如此地步，完全不是由于他有什么过错，而是战争造成的，是社会强加给他的。如果没有战争，台尔海姆就不会在战后的和平时期还遭此厄运；如果社会上不是腐败成风，行贿盛行，怎么会怀疑一个慷慨帮助别人的人受贿呢？正是这一系列不公正的待遇，使台尔海姆不论在物质上还是在精神上都受到严重的伤害，而这些伤害的直接后果就是台尔海姆不再相信人的善良。当他谈到怀疑他受贿多么伤害他的心灵时，他发出了可怕的笑声，米娜马上意识到这完全是那种“仇恨人类的可怕笑声”。因此，台尔海姆在对待米娜的态度中的种种反常表现就不仅仅是因为他固执地坚持所谓的荣誉所致，而且也是战争以及腐败的社会给他的打击在他心灵深处造成创伤的具体表现。因此，台尔海姆的失常表现不仅使人发笑，他的不幸遭遇更使人悲痛。

从根本上讲，台尔海姆是个悲剧人物，他一心为善，反招恶果。其实，这个剧本的人物除了米娜和弗兰齐丝卡是真正的喜剧人物以外，其他的人物都带有悲剧色彩。而把悲剧和喜剧结合起来，创立一种新型喜剧，这正是莱辛追求的目标。他成功了，他创作出了一部在当时条件下最完美的喜剧，从那以后他就再也用不着写喜剧了，而事实上他也确实没有再写过喜剧。

2）悲剧：《萨拉·萨姆逊小姐》、《爱米丽娅·迦洛蒂》及其他

悲剧在德国已有很长的历史，但“市民悲剧”（Das bürgerliche Trauerspiel）却始于18世纪中叶，如果不算它的先兆，德国的第一部市民悲剧就是莱辛的《萨拉·萨姆逊小姐》（Miss Sara Sampson，1755），从此在德国就开始了长达一个世纪的市民悲剧的历史，它经过席勒（Friedrich Schiller）的《阴谋与爱情》（Kabale und Liebe）一直到黑贝尔（Friedrich Hebbel）的《玛丽亚·玛格达莱娜》（Maria Magdalene）。不过，就是“市民悲剧”这种戏剧种类也不是德国人的原创，而是在外国的影响下产生的。

1731年伦敦演出了李洛（George Lillo，1693—1739）的剧本《伦敦商

人，又名乔治·巴恩威尔的故事》(The London Merchant on the History of George Barnwell)，这个悲剧与以往悲剧的不同之处，就是它的主人公不再局限于帝王将相，而是扩展到了平民百姓，它写的事件不再是国家大事，而是个人私事。这两点都突破了传统悲剧的模式，因而不再是通行的那种悲剧，而是一种新型的悲剧，即“市民的”悲剧。李洛的悲剧在伦敦一演出就引起轰动，而且很快就被译成法文，在欧洲大陆也引起反响，1752年译成德文，莱辛的《萨拉·萨姆逊小姐》(Miss Sara Sampson，1755)就是在李洛悲剧的直接影响下写成的。

在正式介绍《萨拉·萨姆逊小姐》之前，我们尚须对市民悲剧在德国的流行做一点解释。我们已经知道，市民阶级无权参与国家—公众事务，他们的活动范围仅限个人—私人领域。但正是在个人—私人领域他们逐步建立起一整套行动准则和道德规范。到了18世纪中叶，市民阶级的道德意识已经发展到了这样的地步，他们不仅从道德方面蔑视宫廷贵族，认为他们自己在这方面优于宫廷贵族，而且要求宫廷贵族也应奉行他们的道德准则，并以此来衡量宫廷的行为。因此，在悲剧中以具有崇尚美德的市民取代不道德的宫廷贵族，就不仅体现了市民的一种优越感，而且也暗含着一种政治要求，用市民精神改造掌握国家大事的王公贵族。埃利阿斯·施莱格尔的《卡努特》在这方面迈出了探索性的第一步，而莱辛的《萨拉·萨姆逊小姐》完全实现了这一要求，莱辛成为德国市民悲剧的创始人。

《萨拉·萨姆逊小姐》中男主人公是个充满激情的贵族青年密勒封，他抛弃了他原来的情人玛乌德，爱上了市民出身的萨拉。萨拉的父亲坚决反对他的女儿与贵族出身的密勒封相爱，密勒封就在萨拉同意的情况下带她私奔，但对是否与之结婚还犹豫不定。萨拉与玛乌德分别代表了市民阶级的和宫廷贵族的道德观和价值观。萨拉看重的是人与人之间的感情，因此她与密勒封的关系到底是对外公开还是保守秘密，到底是结婚还是维持情人关系，这对她来说都无关紧要。她不在乎别人如何看自己，她尊重的是自己的感情。因此，她对密勒封说：“在这个世界上，我除了能有幸爱您以外不知道还有什么荣誉。”玛乌德则相反，她十分看重自己在别人心目中的地位，荣誉和名声是她追求的目标。她想与密勒封结婚并不是因为她真正爱他，而是因为借此可以抬高她的身价；婚



姻只是实现她个人目的的一种手段，在这里道德对她来说没有任何价值。她在比较美德与好名声哪个更有价值时说：“前者一点也不比后者更有价值。我为什么这样说呢？没有好的名声，美德就是一种无聊的幻影，它既不能给人带来平静，也不能给人带来幸福。”

如果说，萨拉与玛乌德代表了对立的两极，那么密勒封就在这两极之间摇摆。他抛弃玛乌德转而爱萨拉并不是喜新厌旧，更不是利用贵族身份拐骗良家少女，而是由于他由宫廷贵族的价值世界向市民阶级的价值世界的转变所致。他不再把与女性的交往仅仅看做是满足淫欲的机会，他也不再把恋爱与婚姻看做是抬高自己的地位和声誉的手段，而是将它们看做是真情的交流，因此他爱萨拉是严肃的，不是为了实现任何别的目的。密勒封的这种转变的另一个重要标志就是他“落泪了”。他对萨拉说：“您看，我在童年时曾经哭过，但自那以来这是我第一滴流在我面颊上的眼泪。”在启蒙运动的鼎盛期，流泪是动情的表现，是有德行人的标志，能被别人的处境感动而流泪表明了对别人的理解、关心和同情，而理解、关心和同情是美德的重要内容，是建立人与人之间和谐关系的前提。

当然，密勒封的转变还是动摇不定的，他虽然接受了市民阶级的价值标准，但他不愿失去他的贵族身份，他在第一幕第五场曾抱怨自己丧失了“过去看到别人流泪时所表现出的那种不为所动的刚毅”，而且担心自己如若“无法抵御眼泪，那就会感到有失去贵族身份的危险”。正是由于这种动摇性，密勒封一度又回到玛乌德身边。不过，他最终还是拒绝了玛乌德恢复关系的请求，决心同萨拉在一起。在这种情况下，阴险毒辣的玛乌德毒死了无辜的萨拉。萨拉临死之前要求父亲将密勒封以及他与玛乌德的孩子阿拉伯棱当做家庭成员接受下来。密勒封面对萨拉的死亡感到自己负有罪责自杀身亡，最后只剩下老萨姆逊和阿拉伯棱。阿拉伯棱是个孩子，尚未受到社会的坏影响，还是个一尘不染的自然人。老萨姆逊与她组成一个新的家庭，这个家庭不是靠血缘关系，而是靠家庭成员崇尚的美德来维系。像这样的结局，对启蒙运动时期的市民剧来说是很典型的，因为这种悲剧的作者总是要给观众以希望，善必将战胜恶。

《萨拉·萨姆逊小姐》在德国戏剧发展史上的另一重要意义，就是把

家长专制或者父亲独裁当做悲剧的重要主题之一。老萨姆逊虽然作为市民信守市民的道德，但作为家长从不尊重家中其他成员的感情，要求他们绝对服从自己的意志。他坚决反对女儿萨拉与密勒封相爱，逼得他们只好私奔。即使在这种情况下，他也不愿与自己的女儿平等地坦诚对话，而是利用父亲的权威强迫女儿接受他的意志。只是到了最后，他才原谅了他的女儿，但为时已晚。莱辛这样刻画老萨姆逊显然是对家长专制的批判，而这种批判是出于人人平等的思想。

《萨拉·萨姆逊小姐》1755年7月10日在奥得河畔的法兰克福首演，演出获得巨大成功。格莱姆的一位朋友写信给格莱姆谈到演出的情况时说："观众整整听了三个半小时，静静地坐着像一尊尊雕像，人人泪流满面。"

《萨拉·萨姆逊小姐》首演后两年，也就是1757年，莱辛就开始创作一部新的悲剧，这部悲剧就是《爱米丽娅·迦洛蒂》(Emilia Galotti，1772)。《爱米丽娅·迦洛蒂》取材于罗马的一则传说：据说古罗马有个美女叫维吉尼雅，执政官阿比乌斯·克劳迪乌斯看上了她，并试图以阴谋手段霸占她。她的父亲为了保持她的贞操杀死了她，她的不幸遭遇激起了民众的愤怒，他们起义推翻了执政官的统治。从16世纪以来，维吉尼雅的故事在欧洲各国一再被当做戏剧的题材，在德国最早使用这一题材的是汉斯·萨克斯(Hans Sachs)，到了17世纪巴洛克时期它又被写成表现国家大事的"历史大戏"。等到莱辛采用这一故事时它在德国文学界早已尽人皆知。不过，莱辛感兴趣的不是故事的结尾，即人民起来推翻了罪恶的统治，而是把它看做一场家庭悲剧。1758年1月21日他以第三者的名义写信给尼考莱，信中谈到他正在写的新悲剧如何使用和处理维吉尼雅的故事时说，他的题材是市民出身的维吉尼雅，他把她叫做爱米丽娅·迦洛蒂。这也就是说，他从古罗马维吉尼雅的故事中剔除了那些使人对整个国家感兴趣的东西。他认为，一个姑娘被她的父亲杀死，是因为这位父亲觉得她的美德比她的生命更有价值。这样一个姑娘的命运本身就已经具有足够的悲剧性，就完全能够震撼整个心灵，虽然并不见得立刻就会推翻整个国家制度。

莱辛创作《爱米丽娅·迦洛蒂》经历了十五个年头，1772年完成。这部悲剧与《萨拉·萨姆逊小姐》的不同之处，就是后者让人动情，催人泪





下，前者是让人思考，寻找出路。那么，让人思考什么呢？让人思考的是专制制度的弊病以及克服这些弊病的途径。过去的悲剧也批判专制主义，但批判的矛头不是针对无恶不作的暴君，就是针对阴险毒辣的奸臣，好像只要推翻了暴君，铲除了奸臣，天下就太平了。莱辛不这样认为，他在《爱米丽娅·迦洛蒂》中明确地告诉人们，只要国家权力集中在一个人手中，他就必然滥用权力；只要一个单独的人拥有了最后的决定权，他就必然会仅仅依照他个人的思想、感情和情绪来决定一切，其结果必然损害国家利益。从这个角度，我们就很容易理解剧中的主要人物赫托勒亲王在全剧结束时的独白。其中有这么一句话："上帝！上帝！——因为君主们是人，光是这一点难道不足以造成一些人的灾难吗？难道他们还必须同魔鬼做朋友吗？"

在这个剧中亲王虽然是悲剧发生的总根源，但莱辛并没有把他写成一个没有人性的魔鬼，而是写成一个与一般人没有区别的普通人。亲王原来有个情妇奥尔西娜，但通过一次偶然的机会遇上了爱米丽娅，并暗中对她产生了爱情。在第一幕第二场他对比了他对奥尔西娜与对爱米丽娅的不同感情，他这样说："当我爱她的时候，我总是那样轻松，那样高兴，那样放肆。现在完全相反了，可是不，不，不，不，不管愉快不愉快，反正比以前好多了。"在宫廷里，一个男人，特别是一个君主，爱一个女人，完全是出于感官刺激，满足情欲，因而如果有个女人供自己享乐，就会感到"轻松"、"高兴"，行为也必定非常"放肆"。所以，亲王与奥尔西娜的关系完全是宫廷式的。在市民阶级当中，一个男人爱一个女人是由于爱的感情，而亲王对爱米丽娅的爱慕也是出于真挚的感情。因此，至少按照他的行为，亲王是作为一个普通人爱上了爱米丽娅，而不是作为君主找一个寻欢作乐的对象。这就是他为什么说他"比以前好多了"的原因。

既然是作为普通人，他就必然信奉适用于所有人的市民阶级的价值观念，对很多问题的看法必然与宫廷的观点不同。这样的例子在第一幕中还有很多。阿皮亚尼伯爵爱上了市民出身的爱米丽娅，并准备马上结婚。亲王的侍卫大臣马里诺利得知这一消息之后，感到一个堂堂的贵族青年居然爱上一个市民少女简直是荒唐至极，而且从贵族立场出发认为肯定是这个女孩靠几分姿色将阿皮亚尼拉入情网。他这样说："不

过，重情的人总是这样！爱情老使他们大上其当。一个没有财产、没有爵位的女孩子知道怎样把他们拖入情网。长得有几分姿色，据说更不缺少美德、情感和机智。”亲王对这种只重财产和爵位而不重感情和人品的贵族观点马上予以驳斥。他说：“如一个人可以不顾一切去享受天真和美丽，我想，他就是一个值得羡慕的人，而不是一个可笑的人。”

亲王在表达这些观点时，他并不知道阿皮亚尼伯爵与谁结婚。当他得知阿皮亚尼与之结婚的那个姑娘就是他心中暗恋的爱米丽娅时，他马上从市民的价值世界又回到宫廷的价值世界，立刻意识到自己是君主以及君主所拥有的权力，他完全抛弃了在此之前还信奉的市民的也就是一般人的道德观念，转而奉行君主特有的行动准则：自己的意志必须实现，而且为了实现自己的意志可以不择手段。悲剧从此开始，剧中的所有悲剧事件由此引发。一个人拥有了最高的权力，他可以不受任何约束和监督随心所欲地实施权力，这种个人独裁的绝对专制制度必然导致滥用权力，制造悲剧，做出一些荒唐可笑、草菅人命的决断。



例如，全剧一开始，亲王面对桌上摆着的成堆的请愿书显得十分不耐烦，只是“随意翻阅”，应付差事。突然从中发现一封署名爱米丽娅的请愿书，亲王马上精神振作起来。虽然这位请愿者叫爱米丽娅·布鲁纳西，并不是他心爱的爱米丽娅·迦洛蒂，但只是因为“她叫爱米丽娅”就不问请愿的内容批准了她的请求。又比如，正当亲王急着要去行宫的时候，他的顾问罗塔请求晋见，亲王的第一反应就是“他可别想耽搁我”。罗塔拿着大批文件请他签署，他却说：“随你自己的意志办好了。”更有甚者，罗塔说：“有一份死亡判决书要您签字。”亲王马上回答说：“很高兴。拿过来！快一点。”亲王的这种态度连一直在他身边工作的罗塔都感到吃惊，难以置信，因而他赶忙再重复一遍：“是一份死亡判决书。”亲王回答说：“我听见了……我忙着呢。”可以想像，有多少无辜的人由于亲王的这种轻率和随意而不明不白地死去。个人独裁的危害还不清楚吗？

玛里诺利是剧中的另一个重要人物，此人虽然诡计多端，阴险毒辣，但他并不是一个奸臣，他的全部活动都是为了他的主子赫托勒亲王，是忠心耿耿的帮凶，不谋私利的“忠臣”。当亲王得知他暗恋的爱米丽娅马上就要与阿皮亚尼结婚时，他就命令玛里诺利尽一切努力将爱



米丽娅拉到他的身边。玛里诺利对亲王的要求毫无异议，尽全力实现亲王的要求，甚至不惜采用阴谋手段。首先，他安排亲王赶快到他的行宫去，那里是阿皮亚尼与爱米丽娅的结婚马车必经的地方。其次，他设置圈套，把阿皮亚尼与爱米丽娅分开。第一个圈套是以亲王的名义派遣阿皮亚尼到外国当公使，而且立刻动身。但是阿皮亚尼坚决拒绝接受这项使命，因为他不隶属于亲王，这一阴谋宣告失败。第二个圈套更加狠毒，他雇用了一批强盗，在阿皮亚尼与爱米丽娅去庄园举行婚礼的路上袭击他们的马车。原计划是，在袭击时乘机抢走爱米丽娅，把她带到亲王正在等候的行宫，谎称爱米丽娅是被救，亲王以救命恩人的身份安慰爱米丽娅，从而达到他们直接见面的目的。但是，在袭击中阿皮亚尼奋起反抗，被强盗打成重伤致死。另外，亲王自以为目的已经达到，不料奥尔西娜看穿了其中的阴谋，并且让爱米丽娅以及她的父亲识别出亲王的卑鄙意图。因此，亲王的目的虽然没有实现，但悲剧已经发生。这场悲剧的总根源是亲王的私欲，而悲剧的制造者是一心为亲王服务的玛里诺利。因此，像玛里诺利这样的人是专制君主的工具，是专制统治机器中的一部分。



这种个人专制的专制主义不仅见于宫廷之中，而且也表现在家庭之中。爱米丽娅的父亲奥多阿多就是家中的“专制君主”，在他看来，家里的人除他以外都是需要他严加管教的孩子，他对谁都不放心，好像谁要离了他就不知如何生活，一切得由他安排，由他决策。正如他的夫人克劳蒂娅所说，他是“一个性情粗暴的男人”，“这种性情觉得一切都值得怀疑，全都该受惩罚”。

奥多阿多是个道德至上主义者，他视美德胜于生命，鄙弃不道德的宫廷贵族，坚持要住到远离宫廷和城市的乡下，以避免与宫廷来往，受它们的影响。在这一点上，他的夫人克劳蒂娅与他不同。他这样对她说：“你更贪图世界上的热闹和娱乐，你从不考虑给我们女儿一种良好的教育……你是一个爱虚荣的、糊涂的母亲。”正是这位爱虚荣的、糊涂的母亲误导了她的女儿，成为悲剧发生的另一个原因。一次偶然的机会，亲王碰上了克劳蒂娅与她的女儿，并对爱米丽娅产生了好感。作为母亲，她不仅不提醒自己的女儿提防这位亲王，反而因亲王对自己的女儿产生了好感沾沾自喜，引以为荣。为此，奥多阿多对她严加斥责，但她仍不

以为然。结果亲王得寸进尺，爱米丽娅在教堂祈祷时，他公然也跪在她的身后向她求婚。爱米丽娅因为毫无思想准备，吓得失魂落魄，回家后如实告诉了她的母亲。这时，克劳蒂娅仍然只是安慰她的女儿把这件事当做一场"噩梦"。爱米丽娅从惊吓中清醒过来以后，首先想到的就是尽快将这件事告诉自己的未婚夫阿皮亚尼，而克劳蒂娅不仅不支持女儿的正确想法，反而竭力阻止，说："千万不要告诉他！"爱米丽娅居然也听从了这种"劝告"，结果悲剧就变得不可避免。因为如果阿皮亚尼也知道了亲王对他的未婚妻心怀歹意，他们就可以采取预防措施。这里，尚须说明的是，在启蒙运动的鼎盛期，人们把坦诚对话看成是一种美德，是人与人之间建立和谐关系的先决条件。相反，向别人隐瞒真相是不道德的行为，而一切不道德的行为都会导致恶果。

到这里，爱米丽娅自己在这场悲剧中的"过错"也就十分清楚了。她最根本的"过错"就是她缺少自立、自主和自信的精神。长期生活在家长专制的家庭中养成了一种奴性，就是对父母的话绝对听从，不管他们说得对还是错，也不管他们的看法与自己的看法是否吻合。前面提到的母亲的"劝告"就是一例。母亲说："千万不要告诉他！"起先爱米丽娅虽然也有点迟疑，但很快对母亲说："一切事情我都喜欢听从你的高见。"如果爱米丽娅有足够的自信，敢于坚持自己的正确意见，不接受母亲的误导，也许悲剧就不会发生。从这方面看，爱米丽娅本人对她的悲剧命运也负有一定的"罪责"。不仅如此，由于她缺少自立、自主和自信的精神，她也无力抵御各种诱惑。当她被带到亲王的行宫，已经知道自己中了奸计，再也逃不出亲王的魔掌时，她首先想到的是自己无法抵御诱惑，她说："我不能担保不会发生什么事情，我也不敢说我靠得住。"她深深知道："诱惑才是真正的强权。"因此，为了避开各种诱惑，保持自己的"贞洁"，她坚定地要求父亲刺死她。她这样对父亲说："为了避开更坏的事，成千上万的人跳进洪水，成为圣人。"这里我们既看到爱米丽娅高尚的道德情操和为了保持贞操成为"圣人"而宁肯牺牲生命的英雄气概，也感到她有几丝无奈。

总而言之，爱米丽娅以及她的未婚夫阿皮亚尼的悲剧命运是多种因素促成的，但归根到底是由于市民阶级的美德与宫廷贵族的不道德之间的冲突造成的。莱辛的着眼点不是要从根本上推翻专制统治，而只



是从道德角度对它进行批判，希望市民奉行的那些道德准则也能在宫廷贵族中得到贯彻。阿皮亚尼就是莱辛根据这一希望创造的一个理想化的人物，他虽然出身贵族，但从思想感情方面已和贵族决裂。所以我们说，莱辛的《爱米丽娅·迦洛蒂》还不是席勒的《阴谋与爱情》。它批判专制主义，但不具有政治倾向，它的最终目的是弘扬美德。

从这样的角度看，莱辛的悲剧虽然在具体方面与高特舍德式的悲剧有本质的不同，但在总体上都同属一个范畴，都是启蒙戏剧，它们都把道德当做出发点和归宿。莱辛的悲剧只是超越了高特舍德的悲剧，把启蒙戏剧推向新的发展高度。同样，就形式而言，莱辛的悲剧与它以前的高特舍德式悲剧的关系也是如此。莱辛的这个悲剧的每一场都很短，场景变换很快；剧中没有空洞无物的长篇大论，也没有用韵文写成的讲究抑扬顿挫的慷慨陈词，而只有朴素简短的对话。另外，人物的性格也不是描写出来的，而是直接由他们各自的行为和对话显现出来的。所有这些都不同于高特舍德式的悲剧，但该剧仍然严守"三一律"，整个戏剧结构，包括从引子到悲剧结局的情节发展过程，都与高特舍德式的悲剧没有本质区别。莱辛的悲剧虽然已不是狭义的古典主义悲剧，但它们仍属于以亚里士多德的戏剧原则为指导的古典戏剧。

与《爱米丽娅·迦洛蒂》差不多同时开始写作的还有悲剧《斯巴达克斯》(Spartakus，1770)，不过没有写完只留下片断，同样只留下片断的还有《浮士德博士》(D. Faust，1759)。莱辛还写过一部分占独幕剧《菲罗塔斯》(Philotas，1759)）。

3）寓意剧：《智者纳旦》

莱辛在汉堡期间认识了曾在汉堡一所中学任教并有教授头衔的莱马鲁斯的子女，并从他们那里得到莱马鲁斯的遗稿。莱马鲁斯是德国自然神论的代表，多年研究《圣经》，把研究结果写成一本书，但一直没有发表。书的中心内容是反对"启示"，提倡理性，认为根本就不可能有什么"启示"。这本书的观点与莱辛的观点不谋而合，因而莱辛把书稿带到沃尔芬比特尔，并想公开发表。不过，莱马鲁斯的子女只同意摘要发表，而且作者的名字必须保密。这样，莱辛摘取的片断在1774年就以《论自然神论者的容忍——一位未署名作者的著作片断》(Von Duldung der Deisten. Fragment eines Ungenannten)为题公开发表。这本书的出版在

德国神学界引起了轩然大波，因为"启示"是基督教神学的核心内容，否定"启示"就等于否定基督教神学。因此，基督教的正统派纷纷批判这本书的观点，而他们中的急先锋就是汉堡的总牧师葛茨(Johann Melchier Goeze, 1717—1786)。莱辛本人也参与了这场神学之争，他集中攻击葛茨，所有批判葛茨的文章都编入《反葛茨论》(Anti-Goeze,1778)这本书里。莱辛反基督教正统派的激烈观点，引起了不伦瑞克公国的君主卡尔公爵的不满，他下令禁止莱辛发表任何有关神学问题的论著。但禁令不能阻挡莱辛继续战斗，不许直接论战，他就采用自己熟悉的戏剧这个形式表达自己的观点。《智者纳旦》(Nathan der Weise,1779)就是在这种背景下写成的，它还有个副标题《一首戏剧体的诗》(Ein dramatisches Gedicht)。这表明，莱辛的原意是写一出阅读剧，而不是写一出演出剧，虽然在他死后这个剧一再被搬上舞台，直到今天。

《智者纳旦》取材于薄伽丘的《十日谈》(Decameron)中第一天的第三个故事，故事的发生地是基督教、犹太教以及伊斯兰教的共同的圣地耶路撒冷，时间是在12世纪末的第三次十字军东征时期。剧中的主人公是犹太富商纳旦，在耶路撒冷人们称他为"智者"。剧中的另一个主要人物是信奉基督教的神庙骑士，在战争中他被信奉伊斯兰教的苏丹萨拉丁的军队俘虏，但因他长得很像萨拉丁失踪多年的哥哥，因而在处决之前萨拉丁释放了他。纳旦外出旅行期间家中失火，回到家中才知道：如果不是刚刚被释放的神庙骑士冒着生命危险将他的女儿莱霞救出，他就再也见不到莱霞了。这就是全剧的开头，它以巧妙的方式介绍了剧中的主要人物以及他们之间的关系，更值得注意的是，在这个开头就已经出现了全剧的第一个主题：绝不能相信奇迹。不论是神庙骑士获释，还是莱霞得救都好像纯属偶然，这就使本来就相信奇迹的莱霞更加坚信这一切都是奇迹。特别是，神庙骑士救了她以后就不知去向，而救她时穿着一件白衣服，莱霞就坚信她是被天使救出的。纳旦一眼就看出，他的女儿由于相信奇迹而陷人狂想。因此，他的首要任务，就是让他的女儿尽快摆脱这种失去理智的迷醉状态，不再相信奇迹。他的努力取得了成效，莱霞恢复了理智，不再相信奇迹。相信还是不相信奇迹，在18世纪是启蒙思想与基督教正统神学的重大分歧之一，相信奇迹与相信理性是针锋相对的。因此，在这里纳旦的思想和行为代表了莱辛的观点。莱





辛作为启蒙运动的代表人物之所以反对奇迹还有一个重要原因，那就是如若相信奇迹，人就永远处在被动等待的状态，而不是主动争取，积极行动，以实现自己预期的价值。对莱辛来说，渴求所谓的"启示真理"，希望"奇迹"发生，就意味着精神和道德的停滞，给不思进取、无所事事、坐享其成披上合法的外衣。是积极进取还是被动等待，在18世纪是以启蒙运动为代表的市民精神，与以基督教正统神学为代表的教会和世俗贵族精神的分水岭之一。

莱辛完全是按照启蒙运动对人的理想来塑造纳旦这个人物的，他体现了启蒙运动所希望的人应当具有的一切优点。这些优点中有一项就是爱人，而爱人的突出表现就是拯救一切暂时落入迷途的人，帮助他们走上正路。所以，就整个剧的结构来说，纳旦好像是个不动的轴心，所有其他人物的运动都受他的控制。他以其高尚的品德和冷静的态度将一个个人引上正路。莱霞是第一个被他引上正路的人，神庙骑士则是第二个被他争取过来的人。神庙骑士是个基督徒，他具有正统基督徒的傲慢和偏见，根本瞧不起犹太人。对于这样一个人，纳旦不是疏远他，怨恨他，而是亲近他，说服他，并最终使他认识到所有的人都应该而且能够成为朋友。在第二幕第五场，纳旦从多方面向神庙骑士说明，不论是基督徒，还是犹太徒，他们首先是人。他说："难道基督徒和犹太教徒就仅仅是基督徒和犹太教徒而不是人吗？唉，如果我发现你是这样一个人，只要说你是一个人对你来说就足矣，那该多么好啊！"纳旦的话深深打动了神庙骑士的心，他终于认识到自己的错误，对纳旦说："说得对！上帝啊，你完全正确，纳旦，你完全正确！我们握手！我感到羞愧，一时错误地认识了你。"最后，这位神庙骑士还特别强调："我们必须，必须成为朋友。"所有的人，不分种族、民族、宗教和等级，都成为朋友，是18世纪启蒙运动的又一理想。正是根据这一理想，神庙骑士在认识到自己首先是人以后与同样是人的纳旦结成了朋友。朋友的重要标志，就是彼此尊重，相互关怀。基督教徒与犹太教徒必须像朋友一样相处，这是莱辛毕生的奋斗目标。前面提到的早期喜剧《犹太人》就已经把反犹主义作为一种反理性的愚蠢加以鞭笞，而他与门德尔松毕生为友更是把理想变成了现实。他塑造的纳旦这个人物，实际就是为他的好友门德尔松树的丰碑。

纳旦与神庙骑士的谈话被打断，因为有人报告说苏丹萨拉丁要会见纳旦。纳旦感到奇怪，因为平常苏丹萨拉丁只买他的东西，从不见他本人，这次要会见他肯定另有原因。苏丹萨拉丁的财务大臣阿尔哈菲是纳旦的好朋友，他告诉纳旦苏丹萨拉丁因多年用兵国库空虚，他要会见纳旦肯定要向他借钱。所以，纳旦去见萨拉丁时已经做好了借钱的准备，但在实际谈话中萨拉丁谈及的话题从表面上看与借钱毫无关系，但在实际上却暗含杀机，让纳旦自己落入圈套。纳旦不愧为"智者"，他对突如其来的问题应付自如，对那些看似无法回答的问题给予精辟的回答。因此，纳旦与萨拉丁之间的对话就成为德国戏剧文学中最精彩的对话之一。

萨拉丁首先提出的话题是纳旦该不该称自己是"智者"。虽然萨拉丁坚持认为纳旦是"智者"，但纳旦自己却不认为自己是"智者"，而是"平民百姓"，并且说："对平民百姓来说，智者一点也不比聪明人更有价值。"而所谓的"聪明人"就是那种"只谋私利的人"，"最聪明的人就是最自私自利的人"。这样，纳旦不仅没有落入萨拉丁设置的圈套，反而利用这样的机会间接告诉萨拉丁，他虽是犹太商人，但他绝不是那种见利忘义的"聪明人"。同时，如果我们联想到，统治者在推行他们的政治时总是要玩弄"聪明"，那么纳旦对"聪明"的否定，特别是他把"聪明"与"谋私利"联系起来，那就可以看出，他的这番议论不仅是对一般统治者的批评，而且也是对萨拉丁本人的批评，因为他正利用所谓的"聪明"想让纳旦就范。

很显然，萨拉丁虽然主动出击，但在交锋中自己却处在下风，于是他就马上转移话题。他向纳旦提出了一个纳旦必须回答又无法回答的问题：伊斯兰教、犹太教以及基督教，这三种宗教中，哪一种是真正的宗教？在萨拉丁看来，这个问题可以使纳旦处于绝境：如果纳旦说伊斯兰教或基督教是真正的宗教，那就等于是对自己信奉的犹太教的背叛；如果承认犹太教是真正的宗教，而后果就不堪设想，因为向他提这个问题的人是信奉伊斯兰教并拥有生杀大权的君主。事实上，这个问题也使纳旦一时感到难以回答，不过他很快就找到了圆满的答案。他对萨拉丁说，在他回答问题以前，先讲个故事，自以为胜券在握的萨拉丁当然不会反对。纳旦讲的故事就是著名的"戒指的故事"(Ringparabel)，这个故





事的大致内容是这样的：从前有个家族拥有一只珍贵的戒指，每一代的父亲都把这只戒指传给他最心爱的儿子，谁得到这只戒指谁就是家族的首领。这样，世代相传，一直传到现在这一代，这代的父亲有三个儿子，个个有德行，人人有才华。既然三个人都优秀，个个都受父亲喜欢，父亲就难以决断把戒指传给谁，更何况他们三人都想得到这只戒指。为了满足他们的要求，父亲没有别的办法，只好让工匠又仿造了两个。仿造的技艺之高，使仿造的两个与原件分毫不差，谁也辨不清哪个是原来的。父亲临死前，将三个戒指分别交给了三个儿子，等他死后三个儿子都拿出自己拥有的戒指，想证明自己是合法的继承人。三个儿子都说自己的戒指是真的，但因真假难辨，他们只好请法官裁决。

这个故事的基本内容与薄伽丘《十日谈》中梅基塞德讲的戒指故事完全一致，所不同的是故事的结尾。在《十日谈》中梅基塞德讲完故事以后说了这么一段："所以，陛下，我说，天父所赐给三个民族的三个信仰也跟我的情况一样。你问我哪一种才算正宗，大家都以为自己的信仰才算正宗呢。他们全都以为自己才是天父的继承人，各自指出自己的教义和戒律来，以为这才是真正的教义，真正的戒律。这问题难以解决，就像是三只戒指叫人无从下个判断。"莱辛没有像薄伽丘那样，将辨别真伪这个问题当做无法解决的难题搁置起来，而是让三个兄弟走上法庭，让法官给个说法。法官听了他们各自的陈述以后也无法判定真假，但他并没有因此就宣布这个问题根本无法解决，而是让它在历史的长河中自行解决。为此，他给三个儿子出了一个主意："你们就接受现存的事实吧。既然你们每个人都从父亲那里得到自己的戒指，那么每个人都相信自己的戒指是真的。很可能是这样，你们的父亲不想容忍**一个**(着重点是引者加的)戒指长期在家族中独断专行。另外，这也是肯定的，他爱所有你们三人，而且是同时爱你们三人，他不想特别宠爱某一个而使另外的人受到压力。好吧，你们每个人都效法他那种纯洁的、不带偏见的爱！你们每个人都应展开竞赛，努力让自己戒指上的钻石的力量表现出来……如果这些钻石的力量在你们的孩子的孩子身上也表现出来，几千年，几万年之后我再邀请他们到法庭上来，那时将有一位比我更有智慧的人坐在这里讲话。"

莱辛加的这个结尾具有重大意义，它不仅鲜明地表明了莱辛的宗

教观，而且也表现了他的启蒙主义思想和人道主义理想。任何一种宗教都有自己的价值，任何一种宗教都有权自信自己是最好的宗教，但不能取消别的宗教也可以认为自己是最好宗教的权利。推而广之，任何一个人都可为自己感到自豪，但任何人都不能否认别人的价值。因此不论是各种宗教，还是每个个人，都应尊重别的宗教和个人，都应把别的宗教和个人看做与自己具有同等价值的平等伙伴，而不应看做异己，更不应当做敌人。要做到这一点，就需要有“纯洁的、不带任何偏见的爱”，即仁爱，爱所有的人。莱辛在这里借这个故事还表达了另一层意思：一种宗教也好，一个个人也好，是否代表真理，不是先验决定的，更不是自封的，而是在实践中，在行动中表现出来的。既然如此，拥不拥有真理就不是固定不变的，什么时候以实际行动说明自己行善，就表明确有真理；什么时候不是这样，就表明丢失了真理。所以，莱辛认为，重要的不在于拥有真理，而在于追求真理。实践、行动、追求，这都是启蒙运动所提倡的精神，它与那种自以为高明却又无所事事的贵族精神正好相反。



萨拉丁听了纳旦讲的故事以后，不仅对纳旦的聪明才智和高尚品德佩服得五体投地，而且促使他的思想发生重大转变。他放下君主的架子，与他原先从偏见出发根本不放在自己眼里的纳旦主动握手。特别是当纳旦主动自愿借钱给他时，他更是为自己想用计谋迫使纳旦借钱给他的行为感到无比羞愧。他终于认识到纳旦是真正的人，他们成了朋友。所以，纳旦不仅使年幼无知的莱霞从相信奇迹的幻觉中解脱出来，帮助自命不凡的神庙骑士终于克服了在基督徒中盛行的惟我独尊的错误思想，而且还使有权有势、高高在上的苏丹萨拉丁心甘情愿地与他这个普通商人结成朋友。纳旦所以能把各色各样的人引向正路，靠的就是他对人的爱，是他的爱心使他不顾个人安危去做说服人的工作，转变他们的观念。

纳旦作为启蒙思想的代表，他的伟大精神还不仅表现在他充满爱，而且还表现在他的冷静和宽容。莱霞是纳旦的养女，当有人抱着这个出生才几个星期的女孩求他收养时，他的夫人和七个孩子刚刚被基督徒烧死。亲人被害也激起了纳旦对基督徒的仇恨，但他很快就冷静下来，听到理性的声音：绝不复仇。就是因为这样，他诚心诚意地将莱霞这个基督徒的后代收养下来，并当做自己的孩子看待。这样的宽容精神



（Toleranz）也是启蒙运动所提倡的美德之一，一切不能容忍异己的思想和行为都应坚决反对。所以，这个剧本中惟一的一个反面人物就是一个基督教的主教，他煽动神庙骑士反抗萨拉丁，主张烧死纳旦，因为这个犹太人居然收养受了基督教洗礼的孩子。很显然，莱辛是用这个人物影射葛茨。

从以上的介绍可以看出，《智者纳旦》的确是一出寓意剧，剧中的所有人物以及他们之间的关系都是要表达一种深刻的思想，这种思想就是：不管信仰哪种宗教，也不管属于哪个民族、等级或阶层，所有的人首先是人，而只要是人就应当彼此相爱，因为他们原本就是同根。所以，在剧本的结尾，纳旦这个犹太人不仅成了信仰基督教的莱霞和神庙骑士的精神父亲，与占据统治地位信奉伊斯兰教的苏丹萨拉丁结成朋友，而且最后证明神庙骑士与莱霞原本是兄妹，他们都是萨拉丁失踪多年的哥哥的孩子。

《智者纳旦》也是一部真正的“市民戏剧”，它完全符合我前面给“市民戏剧”下的定义。主人公纳旦不仅不是贵族，而且还不是普通市民，而是一个完完全全的犹太人。一个犹太人成为全剧的主角，这在18世纪的德国是绝无仅有的。萨拉丁虽是个君主，剧本所表现的主要不是他作为统治者的政治生活，而是作为人的私人生活，他的政治活动只是陪衬。因此，从这方面看，萨拉丁也属于“市民”范畴。



《智者纳旦》是用诗体写成的，不过莱辛用的不是从奥皮茨以来一直在戏剧中采用的亚历山大诗体，而是明快自然的无韵诗体（Blankvers）。从此，这种诗体就常常被德国剧作家采用，而亚历山大诗体则很少再被采用。

（三）理论研究

莱辛的遗稿中有一篇文章，题目是《自我审视》（Selbstbetrachtung），其中有这么一段话：“从书中获得的丰富的别人的经验叫做学问，自己的经验才是智慧。哪怕是最小的一点儿自己的经验也比难以计数的别人的经验更有价值。”这段话表明了莱辛的治学态度，他的一切理论思考主要不是依靠书本，而是依据自己的经验。只看重书本，从书本中寻找真知，这是16世纪以来德国学者的共同特点，严格的逻辑推论是早期启蒙运动的思维方式，这两点对莱辛都失去了约束力。他虽然也读了很

多书,但书本只是探求真理的工具,而不是真理的泉源。他的一切理论思考都是来自自己的生活经验,因而他的理论研究的最大特点就是与自己的创作活动以及他所面临的其他现实问题紧密结合,他总是把理性的普遍原则与自己的实际活动结合起来。因此,他的理论观点带有浓厚的个人色彩,不属于任何一种现有的"体系"。莱辛理论研究的另一大特点就是它的批判性,而批判的方法就是怀疑,正如他在1751年谈到狄德罗时所说,就是对"最著名的真理的支柱"他也要表示怀疑。只有对一切公认的真理表示怀疑,并进而对它们进行批判,才能建立起自己的观点,这就是莱辛进行理论研究所走的道路。

1. 戏剧理论研究:《汉堡剧评》

莱辛的批判精神也贯穿在他的戏剧理论研究中,他批判的矛头首先指向法国古典主义以及它在德国的代表高特舍德,他关心的是戏剧特别是悲剧发生效应的方式,他努力的方向是在戏剧究竟应当诉诸人的理智还是应当激发人的情感之间进行调和。这一努力的第一个结果就是我前面已经提到的《论流泪喜剧或曰动情喜剧》。在这篇文章中莱辛明确界定了什么是真正的喜剧,从而建立起他自己的喜剧观。不过,比这更为重要的是他对悲剧的研究。1756年尼考莱发表了他的论文《论悲剧》(Von dem Trauerspiel),他从唯感论的立场出发建立他的悲剧观。莱辛以此为契机以通信的方式与尼考莱和门德尔松讨论悲剧问题,他重新提出了亚里士多德诗学中的三大概念:惊叹(Bewunderung)、恐惧(Schrecken)和同情(Mitleid),并以这三个概念确定悲剧发生的效应。悲剧要想起教化作用,就必须让观众产生一种情感,这种情感既不是让观众对舞台发生的事件感到厌恶,从而产生"恐惧"之感,也不能让观众成为一个冷静的观赏者,只产生"惊叹"之感,而是要既让观众关注悲剧事件但又能同舞台上发生的一切保持一定的距离。莱辛认为,这种情感就是"同情"。他明确指出:"悲剧在观众中激起的激情除了同情以外没有别的。"只要有同情心,就会有美德,悲剧的教化作用就是这样实现的。

到了18世纪50年代,莱辛根据"自己的经验"对以高特舍德为代表的德国戏剧实践和实践理论进行了彻底清算,并提出了他自己认为的德国戏剧发展的正确方向。因此,发表在与尼考莱和门德尔松共同主编





的《新文学通讯》(Briefe, die neueste Literatur betreffend)上的《第十七封信》(Der 17. Literaturbrief, 1759)就不仅在莱辛自己的戏剧理论研究中,就是在德国戏剧的发展中也占有重要地位。在一定意义上,它是德国戏剧发展进入新阶段的宣言书。这封信的主要内容可以归纳为三点:第一,莱辛认为,迄今为止,德国还没有自己的民族文学和民族戏剧,创立与本民族的历史和现实紧密结合的德意志民族自己的文学以及戏剧是当务之急。第二,德国的民族文学和民族戏剧绝不能步法国古典主义的后尘,而应走英国戏剧尤其是莎士比亚戏剧的道路。走英国人的路,除了它本身代表了新的发展方向以外,更因为它更接近德国自己的民族传统。这也就是说,发展德国的民族戏剧,绝不能抛弃德国自己的历史传统。第三,从上述两点出发,对高特舍德进行了毁灭性的批判,全盘否定他为发展德国戏剧所做的一切努力,认为他的这些努力与其说推动了德国戏剧的进步,不如说使其更加落后。

如果说,莱辛的《论流泪喜剧或曰动情喜剧》以及他与尼考莱和门德尔松的通信只是提出了一些有关戏剧的重要论点,《第十七封信》又只是提出了德国戏剧发展的纲领,那么《汉堡剧评》(Hamburgische Dramaturgie, 1769)就不仅是对他自己提出的观点的深化、发展和总结,而且这本书还提出了一套完整的戏剧理论,虽然它本身并不是一部系统化的著作,而是由一篇一篇评论汇集而成的。1767年4月初莱辛应邀来到汉堡,出任4月底正式开张的汉堡剧院的艺术顾问(Dramaturg),专门评论剧院演出的剧目。5月1日写出了第一篇评论,以后每两周写一篇,一直到1768年4月11日共写了104篇(实际上只是101篇,因为最后一篇分成四篇)。最初的评论既评剧本也评演出,从第25篇起就不再评演出,因为评演出涉及到演员,引起一些演员的不满。像传统的戏剧理论一样,莱辛在这部著作中也是从审美过程的三个方面建立他自己的戏剧理论。

第一,戏剧的效应:这里莱辛对亚里士多德提出的悲剧的三大效应"同情"(Eleos, Mitleid)、"害怕"/"恐惧"(Phobos, Furcht/Schrecken)和"净化"(Katharis, Reinigung)做了新的解释。莱辛首先肯定这样一个观点,悲剧的目的就是通过"害怕"和"同情"净化人的激情,从而培养人的美德。不过,他不同意法国古典主义者把Phobos译成"恐惧"(Schreck-

en)，正确的译法应是“害怕”(Furcht)。莱辛的出发点是，不论是“害怕”或称“恐惧”，还是“同情”，都是观众在观赏戏剧时产生的感情，而产生这样感情的前提是观众将舞台人物的遭遇与自己联系起来。因此，观众看到剧中主人公的悲惨遭遇不是“恐惧”，而是“害怕”，害怕自己也会犯剧中主人公的过错，害怕自己也会遭受那样的命运。这样，观众在反思自己的过程中灵魂就得到了“净化”。另外，莱辛还反驳了拉辛认为“同情”与“恐惧”不能同时产生的观点。拉辛的论据是：剧中主人公如果是一个有德行的人，他遭受不幸就不是由于他自己的原因，而是由于外来的原因，这样他的不幸只能引起观众的同情，绝不会让人“恐惧”。相反，如果剧中主人公是个坏蛋，那他的行为只能使人“恐惧”，而不会让人“同情”。莱辛不能接受这样的观点，他明确指出，“同情”与“害怕”不仅完全可以同时发生，而且往往是互为因果，这一种引起另一种。因为，真正的悲剧主人公既不可能是十全十美的好人，也不可能是彻头彻尾的坏人，他们都有好的一面，也有坏的一面。所以，这样的人物所遭受的不幸就既有外因，也有内因，观众对他们的遭遇就必然是既“同情”又“害怕”。

第二，剧本的建构：莱辛认为，人物的塑造和情节的安排是建构一个剧本的两大决定性因素，人物的思想和行动必须符合正常人的心理，情节的发展必须有因果关系。这样，莱辛就要求剧中人物应是与一般人没有任何区别的普通人，他们具有普通人的优点和缺点，他们的思想和行为具有普通性。他指出，“我们在剧场里应当看到的不是这个人或那个人干了什么，而是每一个具有一定性格的人在一定的环境下会做什么”。这里，莱辛第一次提出“性格”(Charakter)这个范畴，它的意义与马克思主义美学中经常使用的概念“典型”(Das Typische)十分相近，事实是恩格斯所说的“典型环境中的典型性格”就是由莱辛这一论断发展而来的。莱辛要求情节发展要有因果关系，是基于情节必须统一的原则。在这里，莱辛明确指出，法国古典主义所主张的“三一律”是对亚里士多德诗学的歪曲，因为它把情节、地点和时间的统一放在同等重要的地位，将三者并列起来。莱辛认为，情节统一是第一规律，地点和时间的统一是第二位的，它们必须服从情节的统一，因而可以灵活掌握。所以，不论是人物塑造，还是情节安排，都必须自然，自然性是莱辛坚持的一个





大原则。

第三，剧作家的作用：莱辛完全赞同亚里士多德的观点，文学不同于历史，“因为诗所描述的事带有普遍性，历史则叙述个别的事”。因此，莱辛并不要求剧本写的事情与历史真实和现实真实完全一致，这就是说，剧作家无须绝对地“模仿自然”，他完全有权虚构在历史上或在现实生活中不存在和没有发生过的事情。但这种虚构也要有一定限度，它不能破坏或然性原则。同样，剧作家对待诗学规则也应是这样，他不应成为诗学规则的奴隶，也不能完全不顾规则。莱辛所采取这种居中的立场，是因为他认为文学作品“不是单个人的产物，而是普遍自然的产物”，而剧作家只是这样一种文学作品的“设计者和组织者”。

总之，莱辛的戏剧理论是依据“自己的经验”对亚里士多德学说的重新解释和进一步发挥。他批评法国古典主义者是因为他们误解和歪曲了亚里士多德，他赞成莎士比亚是因为他的创作实现了亚里士多德的主张。这也就是说，莱辛虽然看到法国古典主义的创作实践和理论主张已经不适合新时代的要求，但他依然在亚里士多德的诗学框架内寻找出路；他虽然已经认识到莎士比亚的伟大意义，但他还没有发展到这样的地步：直截了当地宣布莎士比亚是现代戏剧的鼻祖，他的戏剧与以亚里士多德诗学理论为基础的古典戏剧是两种不同时代的戏剧。这一切都说明，像他的创作实践一样，莱辛的理论主张也是新旧时代交替的产物，起着承上启下的作用。

2. 美学研究：《拉奥孔》

莱辛的戏剧理论研究是与现实紧密结合的，同样他的美学研究也是从现实出发，回答现实中提出的问题。贺拉斯说过：“画如此，诗亦然。”这句话到了17世纪成了文学创作的一条基本原则，诗人们尽量要将他们的诗写得像绘画那样具体、逼真。奥皮茨认为，“如画的诗”(Die poetische Malerei)是诗人的技巧达到顶峰的具体表现。这种用语言来作画的时髦一直延续到18世纪，我们前面已经提到的哈勒尔就是这方面的代表，甚至克洛卜施托克的诗也没有完全摆脱这种“诗如画”的追求。莱辛的美学著作《拉奥孔》(Laokoon，1766)就是针对这种情况而写的，它的目的是从理论上划清文学与绘画的界限，因而它的副标题是《论绘画与诗的界限》(über die Grenzen der Malerei und Poesie)。

拉奥孔(Laokoon)是希腊神话的人物,他是特洛伊的祭司,曾警告特洛伊人当心希腊人赠送的木马,后来他和他的两个儿子被两条蛇缠住咬死。拉奥孔的故事被雕成群像,它像一座金字塔一样,拉奥孔在中间,两个儿子在两边,拉奥孔的头是金字塔顶尖,吸引了人们的全部注意力。从拉奥孔的脸部表情看他痛苦至极,但雕塑家并没有让他张开大口呼喊,而是让嘴稍稍张开从胸中发出呻吟。温克尔曼利用这个事实来证明他的论断:“高贵的单纯和静穆的伟大”,他认为雕塑家不让拉奥孔呼喊而是让他呻吟是为了表现灵魂的伟大。

莱辛不同意温克尔曼的观点,并以此为出发点研究造型艺术与文学在处理同一题材时的不同方式。他首先指出,古代希腊艺术的第一原则并不是“高贵的单纯和静穆的伟大”,而是美。所以不让拉奥孔张大嘴呼喊,并不是为了表现他的伟大灵魂,而是为了不破坏美。如果张大嘴呼喊,在绘画中就是一个黑点,在雕塑中就是一个孔,这样人物的面部就显得很难看。所以,是造型艺术的特点决定群雕中的拉奥孔不能张大嘴呼喊。相反,在语言艺术中就完全可以这样做,莱辛举维吉尔(Vergil)的《埃涅阿斯纪》(Aeneis)中的第二卷为例,在那里拉奥孔就大声呼喊,因为它并不破坏美。所以,同一种题材,在不同的艺术种类中有不同的表现方式,这是莱辛这部著作的第一个重要结论。

第二个重要结论是:文学作品可以表现全过程,而造型艺术只能表现全部过程中的一个点,但是,所表现的这个点必须能使观赏者靠自己的想像力推断出在此之前已经发生和在此之后将要发生的事。因此,这个点就不能是整个过程的高潮,而只能临近高潮或高潮刚过的一点,从而给观赏者留下想像的空间。以群雕拉奥孔为例,它表现了他的呻吟,人们靠想像力能听到他的呼喊,如果直接表现呼喊,就没有了想像力的活动余地。

第三点重要结论是:绘画是表现空间中的形象和颜色,文学是表现时间的音响,因而物体(Körper)是绘画表现的真正对象。当然因为物体不仅存在于空间之中,而且也存在于时间之中,因而绘画有时也模仿情节,但那只能通过空间中的物体来暗示。另外,情节也不能离开物体,因而文学也表现物体,但这种表现不是详尽地描写它,因为最精细的描写也不可能让人真正具体地看到那个东西。因此,莱辛对哈勒尔在《阿尔





卑斯山》中对花草树木的描写提出了批判。

莱辛的这部著作在当时的文学界产生了巨大影响,让人们清楚地看到了文学的特点。对此,歌德在他的自传《诗与真》中有详细的记述。他说:“要想了解莱辛的《拉奥孔》对我们起了些什么样的作用,我们就必须再回到青年时代。这部著作把我们从一个可怜的直观小天地里引导到思想自由的广阔原野。久被曲解的一句话‘画如此,诗亦然’一下子被弄清楚了,造型艺术与语言艺术的区别分明了,两种艺术的顶点分开了,虽然它们基础非常接近,互相交错……这种光辉思想的一切结论,像闪电一样照亮了我们;一切到那时还在起引导和判断作用的批评像是穿旧了的上衣一样被抛弃了;我们觉得我们从一切弊病中解脱出来,我们相信可以带着怜悯的心情来俯视本来认为是非常光辉的16世纪。”

3. 神学研究:《对人类的教育》

对神学的研究贯穿莱辛的一生,他研究神学也是为了批判,批判基督教正统派的神学观点。在他的前半生他是从自然神论(Deismus)的观点出发进行批判,到了他的后半生他就转而从泛神论(Pantheismus)的观点出发进行批评。这里有一个故事。1785年雅各比(Friedrich Heinrich Jakobi)出版了他的著作《论斯宾诺莎的学说》(Über die Lehre des Spinoza),其中包含了1780年莱辛同雅各比的谈话。莱辛对雅各比说:“我再也不能接受正统派的神性概念,我无法享用这些概念……对我来说,除了斯宾诺莎的哲学以外没有别的哲学。”这个谈话一发表就在德国思想界引起巨大反响,赫尔德、歌德等人都相继研究斯宾诺莎的哲学,成为泛神论者。与此相反尼考莱和门德尔松这两位莱辛的好朋友却认为这个谈话是假的,他们不相信莱辛会有这样的想法。这个事实说明,所有启蒙主义者都停留在自然神论的水平,只有莱辛前进了一步,成为一名泛神论者。

莱辛最早的神学著述是《对亨胡特兄弟会的几点看法》(Gedanken über die Herrnhuter, 1750),这时他还完全站在自然神论的立场。三年以后又发表了《理性的基督教》(Das Christentum der Vernunft, 1752—1753),“三位一体”是他研究的对象,在这里已经可以看到泛神论的萌芽。他这样说:“上帝想把他的完美分散开来,于是他就创造了生命,这些生命的每一个都具有上帝的一部分完善。所有这些生命合起来就是

世界。"1755年发表了《论启示宗教的产生》(Über die Entstehung der geoffenbarten Religion),提出了不同时代产生不同宗教的论断。1764年发表了《基督教繁衍和扩展的方式方法》(Von der Art und Weise der Fortpflanzung und Ausbreitung der christlichen Religion),在这里莱辛认定基督教是一定社会环境和社会条件的产物,他实际上已经把宗教史看做世俗历史的一部分。

从上面介绍的这些文章可以看出,莱辛一步一步从自然神论走向泛神论。所以,莱辛一生既没有像自然神论者那样试图用理性的论据来弥补宗教信仰的破绽,他更没有支持正统的路德宗,相反同他们进行了坚决的斗争。关于莱辛与正统派的斗争前面已经提到,这里就不赘述了。

莱辛在生命的最后几年中集中力量研究神学,《对人类的教育》(Die Erziehung des Menschengeschlechts,1780)就是这一研究的成果。在这部著作中,莱辛把人类发展划分为三个阶段:第一个阶段是以犹太教(即《圣经·旧约全书》)为代表的孩提时代(das Zeitalter der Kindheit),这时的人由于无知只能靠直接的惩罚和奖励来引导他们正确行动。第二个阶段是以基督教(即《圣经·新约全书》)为代表的儿童时代(Das Knabenzeitalter),这时人的行动不再需要由惩罚和奖励来引导,而是死后由上帝来决定他们行动的对错。为了死后得到上帝的宽恕,生前就得从精神上严格要求自己。人在这个阶段当然比上一阶段进步了许多,但他们行动的动机仍是为了奖惩,尽管这种奖惩一在现世,二在来世。第三个阶段是成人时代(Das Zeitalter des Mannes),即启蒙时代。这是人已经成熟的时代,他们做善事是因为所做的事是善的,而不是为了受到奖励或避免惩罚。这时人感到未来会越来越好,而且为了美好的未来而积极行动。

莱辛把人类的发展分为三个阶段,是基于以下的认识:第一,像对个人进行教育一样,对人类的教育也要经过不同的阶段,而且所谓教育不是从外部给人类某些他们原来没有的东西,而是开发他们自身已有的东西,也就是说启蒙他们的理性,让他们懂得自己使用自己的知解力。第二,宗教和宗教信仰是一定时代的产物。当人类尚处于幼稚时期,他们就像孩子一样自己不能管理自己,要靠外力来引导,宗教和宗教信仰就是在这样的情况下产生的。一旦人类进入成熟期,可以独立运用自



己的理性,他们就再也不需要启示了,宗教以及宗教信仰也就没有存在的必要了。第三,相信启示真理不是人类失去理性的结果,而是人类尚不会使用理性的结果,启示真理是人类处于低级阶段所需要的真理。因此,一旦人类由低级阶段发展到较高的阶段,理性真理就会取代启示真理。这种取代是必然趋势,谁也无法阻挡。

从以上介绍可以看出,贯穿所有这些观点的一个基本思想就是历史观点:一切都是特定历史时期的产物,一切都随着历史变迁而变化。这种历史观念很快就成为德国思想界以及文学界的主导思想。

### 四 长篇小说:维兰德

启蒙运动的鼎盛期不仅在诗歌和戏剧领域有了属于德意志民族自己的原创作品,而且在长篇小说领域也取得了前所未有的成就。从理查逊小说的兴起到盖勒特小说的出现,文学界对长篇小说的观念发生了重大的变化,人们再也不能把长篇小说看做是胡编乱造出来的稀奇古怪的故事,看做是专供人消遣的低级读物。到了启蒙运动的鼎盛期人们更是毫不含糊地把长篇小说算做高雅文学,使之与诗歌和戏剧具有了同等的价值和平等的地位。所以,到了1774年德国终于出版了第一部专门讨论长篇小说的诗学著作,这就是布兰肯堡(Friedrich von Blankenburg,1744—1796)的《试论长篇小说》(Versuch über den Roman,1774)。这部著作提出了关于长篇小说这种文学种类的本质和形式的完整理论,并且认为长篇小说就是表现人的内心世界的历史。不过,真正把长篇小说提高到正宗地位的还是实际的文学创作,在这方面女作家拉洛施(Sophie von La Roche)功不可没,维兰德更是启蒙运动在小说方面的杰出代表。这里先简单介绍一下拉洛施。

(一) 拉洛施

拉洛施(Sophie von La Roche,1731—1807)是德国第一位女小说家,原来的姓氏是古特曼(Gutermann),结婚后改姓拉洛施,她是维兰德的远房表姐,两人曾有一段恋情,而且终生友谊至深,她的代表作小说《施特恩海姆小姐的故事》(Geschichte des Fräuleins von Sternheim,1771)就是由维兰德编辑出版的。另外,她在文学界所以有名还因为她是浪漫文学的著名作家克莱门斯·布伦塔诺(Clemens Brentano)和贝蒂

娜·布伦塔诺(Bettina Brentano)兄妹的祖母。

《施特恩海姆小姐的故事》是德国第一部由一位女作家写的小说，它的出版获得巨大成功，仅1771年一年就再版两次，并译成多种语言。这也是一部理查逊式的感伤小说，但比盖勒特的小说显然大大进了一步。作者成功地表现了人与人之间的关系，赋予每个人物特有的性格特征。主人公索菲虽是当时人们心目中的典型的理想妇女形象，但她仍是一个具有鲜明个性特征的人物。她有一颗“柔情似水，体贴同情，慈祥善良的心”，她襟怀坦白，光明磊落；她一次又一次遭受命运打击，但每次她都以坚强的意志克服困难，摆脱困境。她长得如花似玉，但毫无虚荣；她能歌善舞，但规矩本分，在家里尽职尽责；她才华出众，但总是谦虚谨慎，从未有过非分的要求。总之，索菲具有一位市民少女所应有的一切美德，但就她出身而言她又是一个地地道道的贵族小姐，这是作者的有意安排，她想以此来表明，她相信并且希望贵族也能接受启蒙思想，像市民一样具有美德。索菲虽然出身贵族，但她的父母从小就让她接受市民教育，他的父亲原来也不是贵族，只是因为战功卓著才封为贵族；她的外祖母虽是爵位很高的贵族，但她是英国人，而当时英国的贵族与德国的贵族不同，他们衡量人的标准不是出身和等级，而是才能和贡献。也正是因为这个原因，她才肯把女儿嫁给当时还不是贵族的索菲的父亲。所以，客观环境决定索菲成为一个具有市民思想、道德和情操的贵族小姐。

索菲早年丧母，十九岁时又失去父亲，她只能住在姨妈柳堡伯爵夫人家，这位伯爵夫人居心不良，常把外甥女带到宫廷，想让她成为君主的情妇。索菲对宫廷生活十分厌恶，她在给好友爱米丽娅的信中对宫廷生活进行了严厉的批评，这是作者借主人公之口表现她自己对宫廷贵族的看法。索菲在批评宫廷贵族的背后隐藏着她的惟一弱点：过分自信。过于自信，反而容易轻信别人的花言巧语。正是由于这个原因，她虽然已经与西穆尔相爱，但为了摆脱君主的纠缠，她还是与浪荡公子德尔拜假结婚，落入了德尔拜设置的圈套。德尔拜不久就抛弃了她，接着她又遭受了一次又一次的命运打击，但终因她受过良好教育最终战胜了这些打击。她说：“我的教育教导我，美德和灵巧是惟一真正的幸福，行善是高尚心灵的惟一真正的喜悦。”抱着这样的信念，她化名“莱登斯夫人”来到乡下过着简朴的生活，在那里希尔夫人给了她慷慨的帮助，同时还认识了专门从事慈善事业的苏穆尔斯夫人。索菲本人在一所女仆学校为那些穷困的女孩子上课，在这里她的博爱精神大放光芒，她作为一个虔诚派的信徒关心并帮助别人解除痛苦。



索菲的高尚品德和崇高精神很快就又赢得敬仰者和崇拜者，其中之一就是里希，他深深爱上了索菲。但一件偶然的事件又改变了索菲的命运。凑巧德尔拜娶了苏穆尔斯夫人的侄女，因而知道了索菲的下落。为了不让他的丑闻暴露，德尔拜就让他的仆人约翰把索菲拐骗到苏格兰，并把她囚禁起来。这次又是坚强的生命意志使她没有绝望，又是她的伟大人格和崇高精神感动了普通的苏格兰人，他们把她救了出来。德尔拜临死之前良心发现，终于认识到自己的过错，向里希和西穆尔倾吐自己对索菲犯下的罪行。最后，索菲与她最早的恋人西穆尔结婚。

对市民的颂扬和对宫廷生活的批判，是这部小说的主要内容。由于作者有宫廷生活的实际体验，因而对宫廷生活的具体细节写得生动逼真，但在总体上又没有完全逃脱当时流行的俗套，如父母双亡的孤儿，被拐骗的少女、宫廷阔少的骗局、好心人的帮助、皆大欢喜的大团圆结局等等。但是，这部小说的特别之处，正如维兰德所说，就在于作者把这些俗套巧妙地串连在一起，而且串连得那么自然，以致产生一种真实的幻觉，好像书中的主人公实有其人，书中写的一切都仿佛就是她的实际体验。为了强调这种真实性，作者特地加了一个副标题：《索菲的一位女友从原始记录和其他可靠材料中摘录而成》(Von einer Freundin derselben aus Original-Papieren und anderen zuverlässigen Quellen gezogen)。

拉洛施是怀着深情，而不是靠冷静的理智，写这部小说的；她通过这部小说主要是抒发感情，而不是说明道理。因此，在这一点上，这部小说就与维兰德的创作思想有一定的差距。维兰德对这部小说的总体评价不高，虽然是他使这部小说得以与读者见面。相反，狂飙突进的代表人物却热烈欢迎这部小说，他们猛烈攻击维兰德对小说的评价以及他所做的改动。赫尔德为主人公的崇高而又美好的灵魂所倾倒，伦茨(Jakob Michael Lenz)认为，拉洛施是“下降到由玫瑰花编造而成的拱顶上的天使，她教导人热爱美德”。从不同的评价中，我们可以看出，拉洛

施已经预示了德国文学从启蒙运动鼎盛期向启蒙运动的晚期以及狂飙突进的过渡。

（二）维兰德的创作历程

维兰德(Christoph Martin Wieland,1733—1813)能成为德国启蒙文学在小说创作方面的杰出代表，也经历了一个成长发展的过程，他的创作历程大体可分为三个阶段：早期、成熟期和晚期。

1. 早期(1750—1760)：

维兰德的父亲是个虔诚派教徒，十分重视孩子的道德教育和文化教育，七八岁时就让他学拉丁语，七岁时就让他读贺拉斯和维吉尔的作品，从小他就养成了爱读书的好习惯，除了读拉丁语作家的作品以外，他也读德语作家的作品，十岁就读了高特舍德和布罗克斯的作品，中学时代读了莱布尼茨和伏尔泰的哲学著作以及克洛卜施托克的《救世主》。读书激发了创作的热情，十岁开始写诗，十三岁时就打算写一部有关耶路撒冷的史诗。这些小孩子的习作，不可能有很高的文学价值，但至少说明他从小就对文学有特殊的兴趣。真正意义上的文学创作，开始于1750年上了蒂宾根大学，那时他才十七岁。促成他开始严肃认真地进行文学创作的外在原因，是他在蒂宾根大学时认识了我们已经提到过的索菲·古特曼，他们俩彼此相爱。1805年维兰德在给索菲的信中说："再也没有比这更确定无疑的了，如果不是1750年命运将我们俩聚合在一起，我是不会成为一名作家的。"这时的作品主要是诗歌，如《爱情赞歌》(Lobgesang auf die Liebe,1751)、《事情的性质》(Die Natur der Dinge,1751)以及《反奥维德》(Anti-Ovid,1752)等。所有这些作品的共同倾向是歌颂美德和美，特别是美的灵魂和美的肉体，明显地具有阿那克里翁诗派的风格。

维兰德在大学学的是法律，这与他要当作家的愿望一点也不沾边，于是他决定放弃学业，专门从事创作。他的目光转向博德默尔，他希望他也能像克洛卜施托克一样，在博德默尔的指导下一面工作，一面创作。博德默尔欣然接受了他的请求，于是1752年维兰德离开蒂宾根来到苏黎世。维兰德与博德默尔的关系，与当年克洛卜施托克与博德默尔的关系完全不同，首先博德默尔特别喜欢维兰德，因为他严谨好学，规规矩矩；其次维兰德对博德默尔也十分尊敬，对他的指教总是尽力付诸实





现。《被考验的亚伯拉罕》(Der geprüfte Abraham,1753)就是在博德默尔直接指导下写成的。

在苏黎世期间，维兰德对基督教的信仰达到了狂热的程度，以致索菲再也无法忍受，因而与他断绝了关系，并嫁给了拉洛施(Michael Frank La Roche)。维兰德的精神因此受到极大的打击，在情绪极端沮丧的情况下写下了《一个基督教徒的感受》(Empfindungen eines Christen,1759)。诗中主张禁欲，反对一切爱情诗，在前言中猛烈攻击阿那克里翁诗派的诗歌。维兰德在苏黎世的另一项文学成就就是写出了在德国第一部用无韵抑扬格五音步诗律写的剧本《约翰娜·格莱夫人》(Lady Johanna Gray,1758)。

1759年维兰德由苏黎世来到伯尔尼，逐渐脱离了博德默尔的影响，接触到了法国文化。那场由宗教虔诚而导致的精神危机逐渐平息，他在伯尔尼比在苏黎世总的来说心情好多了，但终因尚未找到固定的工作，因而心情还是不能完全平静。1760年回到了故乡比贝腊赫，有了正式职业，维兰德的文学创作也由早期转入成熟期。

维兰德在瑞士创作的作品于1760年结集出版，共有三卷，题目是《维兰德先生的文学作品》(Poetische Schriften des Herren Wieland)。维兰德的这些早期作品虽然还不具有很高的文学价值，但它们却已经使维兰德成为当时公认的有才华的青年作家，并为维兰德本人的文学创作进入成熟期打下了坚实的基础。

2. 成熟期(1760—1780)

1）比贝腊赫时期(1760—1769)，《阿迦通的故事》

维兰德回到比贝腊赫后做的第一件大事，就是从1761年到1766年将莎士比亚的二十二个剧本翻译成德文。其实，这不能算是真正的"翻译"，只是将英文换成德文，并没有像施莱格尔兄弟(Friedrich Schlegel,August Schlegel)和蒂克的译文那样真正传达出原作的韵味。不过，这毕竟是德国最早的莎剧译本，包括歌德在内的整整一代人是通过他的译文认识莎士比亚的。

维兰德回到故乡以后，在自己的创作中试图将启蒙思想与罗珂珂风格结合起来。他的作品轻松快活，机智幽默，但又不失严肃和深刻；他嘲笑包括他自己在内的人的愚蠢，他揭露人的错误，但不怀恶意；他试

图让他的读者了解实际的世界，了解社会政治的现实以及人的内心秘密；他想要通过他的作品让读者能受到教育，使善与美达到完美的统一。他的《自然战胜狂热的幻想，或罗沙瓦的堂西尔维奥的历险记》(Der Sieg der Natur über die Schwärmerei， oder die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva,1764)和《滑稽故事集》(Comische Erzählungen,1765)就是在这种创作思想指导下写出来的。

《自然战胜了狂热的幻想》是维兰德写的第一部长篇小说，从此打开了他创作长篇小说的序幕。这部长篇小说，算不上是原创，因为不论是人物结构，还是故事框架都是模仿塞万提斯的《堂吉诃德》，只是主人公堂西尔维奥决定历险，不是因为读了骑士小说，而是因为读了仙女故事。这位主人公是个孤儿，从小由姑母养大。姑母要他读骑士小说，培养他的骑士精神，他却违抗姑母的安排只读仙女童话，脑子里充满仙女的形象。有一天，他追捕一只蓝蝴蝶，在追捕的过程中发现了一只珍贵的盒子，里面有一幅女牧人的肖像画。这个女牧人长得十分漂亮，堂西尔维奥爱上了她，并认为她本是一位公主，现被女妖魔化成一只蓝蝴蝶，他要寻找和拯救这位被妖魔化成蓝蝴蝶的公主。这样他就在他的仆人彼得利罗的陪同下开始了寻找蓝蝴蝶的历程。在历险过程中，堂西尔维奥也像堂吉诃德一样干了许多蠢事(如把一棵老树当做巨人)，也像堂吉诃德一样帮助弱者。但是，最主要的经历，是认识了年轻的寡妇和她的女仆。是这位寡妇帮助堂西尔维奥摆脱幻想，回到了现实。原来那个美丽的盒子是这位寡妇的首饰盒，不慎丢失，里面的肖像画是寡妇祖母的画像。明白了真相后，堂西尔维奥恢复了常态，他与寡妇成亲，两位仆人也结成伉俪。

维兰德写这部小说是要告诉读者，不管童话讲得多么动听，不管其中的人物多么美丽，那都是虚构，并非现实。所以，全书的主要内容，就是主人公如何陷入"狂想"，错把虚构当成现实，其他人是如何帮助他摆脱狂想，回到现实中来。堂西尔维奥追求"自然"，但真正的"自然"是那位年轻漂亮的寡妇，而不是他想像中的那位公主。不过，"自然"虽然最终战胜了"狂想"，但维兰德并不彻底否定"狂想"的作用。如果堂西尔维奥不是出于"狂想"，他就不会反抗他姑母的意志；如果他不反抗他的姑母，他就会接受他姑母的安排，娶一个丑得不能再丑的女子为妻。那样，





他就会成为他姑母实现她自己愿望的工具，因为她想做那位丑女的父亲的妻子，而这位富有的父亲的条件是：让堂西尔维奥娶他的女儿为妻。当然，如果没有"狂想"，堂西尔维奥也不会不惜一切代价寻找蓝蝴蝶；不寻找蓝蝴蝶，也就碰不上那位寡妇，当然也就更谈不上他们俩的结合了。

维兰德在比贝腊赫写出了他的代表作，即长篇小说《阿迦通的故事》(Geschichte des Agathon,1766/1767)，他从1761年开始写这部小说，一直到1794年才最后定稿，中间先后出过三个文本，1766/1767年出第一个文本，1774年出第二个文本，1794年出的文本是最后的文本。维兰德称这部小说为"故事"(Geschichte)，而不是直接称做"长篇小说"(Roman)，这说明维兰德要彻底抛弃从17世纪以来在德国流行的以爱情、冒险、政治为内容的"幻想式的传奇"(因为中文翻译成为"长篇小说"的那个外文词Roman，原本就是"传奇"的意思)，他要创作像菲尔丁(Henry Fielding)的《弃婴汤姆·琼斯的故事》(Tom Jones, or the history of a foundling)那样的"反映现实的小说"。维兰德自觉地写菲尔丁式的"小说"还意味着，以他为代表的德国小说创作已经不再把重情—理想主义的里查逊式的德行小说 (Tugendroman)当做方向，而是把诙谐—现实主义的菲尔丁的叙述风格视为榜样。不过，维兰德的杰出之处，就是他并不是一味模仿菲尔丁，他把反讽、娱乐和怀疑三者密切结合在一起，形成自己特有的风格，使自己成为一个有特点的、不可替代的作家，而他的《阿迦通的故事》就是一部真正的"原创小说"。

有人把《阿迦通的故事》算做"发展小说 "(Entwicklungsroman)或曰"成长小说"(Bildungsroman)。随着启蒙运动的发展，个人在社会中的地位越来越突出，因而个人的成长发展越来越受到人们的关注，而个人成长发展的核心是：个人如何才能既保持个人的特性，又能将自己融入社会，成为社会的一分子。"发展小说"，或曰"成长小说"，就是在这个背景下应运而生的，《阿迦通的故事》就是这样一部小说。主人公阿迦通开始时是个脱离生活实际的狂热分子，是个充满幻想的理想主义者，只是通过与各种实际生活的不断碰撞他才形成了他自己的与众不同的性格，只是由于他的不切实际的幻想在现实面前一个个破灭他才逐渐适应了现实生活。《阿迦通的故事》具有明显的自传色彩，不仅小说所描写的事

件大都与维兰德自己的实际经历有关，就是小说的主题也是维兰德毕生想解决的问题，那就是：一个将真善美当做生活最高目标的理想主义者如何才能经受得住与自己的理想完全不同的现实的打击。

《阿迦通的故事》这部小说的故事发生在公元前4世纪的希腊，但细心的读者马上就会发现，小说中的人物是穿着古代服装的18世纪的德国人，讲的事情实际上都是18世纪德国社会的写照。维兰德这样做，一方面是为了给自己更大的想像空间，另一方面也是为了避开当时在德国实行的严格的书报检查制。主人公的名字“阿迦通”(Agathon)在希腊文里就是“好人”(Der Gute)的意思。小说记述了这位“好人”一生的不同发展阶段。他是在德尔菲神托所长大，接受了宗教教育，成为一个狂热的宗教理想主义者。精神上能像神一样完美纯洁是他的理想，柏拉图式的爱情是他的目标，一切尘世的、物质的、感官的东西他都不屑一顾。但是，神托所祭师们的所作所为却与他所受的教育，与他的理想，完全相反。他们个个口是心非，尤其是女祭师菲蒂娅完全出于性欲冲动无耻地追求阿迦通，当阿迦通出于柏拉图式的爱情观钟情于一位精神恋人，对菲蒂娅的追求置若罔闻时，这位平常道貌岸然的女祭师出于嫉妒就把阿迦通赶出德尔菲。这是阿迦通生活的第一站，也是他经历的第一次理想破灭。

阿迦通离开了德尔菲，来到了雅典，开始了他的政治生涯。他具有出色的演说才能，他的精神和肉体的魄力更是无人可比，他受到了雅典人的热情欢迎，并被委以重任。他竭尽全力为雅典人服务，雅典因而繁荣发达。正是他的杰出贡献激起了一些人的嫉妒，因而在他带兵征战期间一些人策划阴谋，待他凯旋时将他驱逐出雅典。这是他经历的第二次理想的破灭，它在阿迦通的心灵造成的创伤比第一次更严重，因为它彻底改变了他对人的看法。他说：“我过去真的不知道，美德、功绩以及善行能使某些人产生非置人于死地不可的仇恨。”

阿迦通从雅典被逐以后，来到亚洲，他认为在这里可以找到理想的地方，在这里“美德不受外来的伤害，有美德的人可以享受特有的福祉，而不必使自己脱离人的社会”。他在一艘船上遇到了他一直追求的精神恋人，但不久该船遭海盗袭击，他的精神恋人失踪，他自己被当做奴隶出卖。富有的希皮亚斯买下了他，想把他培养成他的接班人。希皮亚斯



是个享乐主义者，他的信条是：“满足你的一切需要，让你的所有感官感受到快乐。”阿迦通是个柏拉图式的理想主义者，希皮亚斯是个只求满足感官需求的物质主义者；阿迦通在人间寻找超越尘世的完美，希皮亚斯却是个怀疑主义者，不承认世间有什么“真理”和“完美”，认为人的世界荒谬绝伦，人的社会充满罪恶。他们俩代表了两种极端对立的生活观，他们之间在思想上展开了激烈的斗争，希皮亚斯试图将阿迦通拉到自己的生活轨道上来，而阿迦通则要坚持自己的生活理想。

维兰德本人既不赞成阿迦通的生活观点，也不赞成希皮亚斯的生活态度，他试图调和这两个极端，在这两者之间寻找一个中间点。因此，他让他的两位主人公在激烈辩论时始终保持冷静，从不相互攻击，总是以理服人。另外，维兰德虽然从总体上不能接受希皮亚斯的整个“体系”，因为“它违背了宗教的正直原则”，而且他也认为希皮亚斯本人是个“很坏和很危险的人”，对他的赤裸裸的物质主义和怀疑主义表示愤慨，但是他认为他的怀疑主义、实用主义和物质主义可以矫正阿迦通的绝对主义、理想主义和精神至上的偏激，因而他不仅让希皮亚斯拥有更有说服力的论据，而且给他讲话的篇幅也比阿迦通多。将哲学讨论引入文学，这在德国文学史上尚属首创，而且他还巧妙地将哲学讨论的严肃性与文学叙述的轻快性结合起来，从而开了在文学中进行哲学讨论的先河。

希皮亚斯用尽一切雄辩的手段试图改变阿迦通的信念，但是失败了。于是，他就使出最后的杀手锏，用当时希腊最美的女人达娜埃来引诱他，这是对阿迦通的真正考验。达娜埃曾是有名的妓女，她只追求肉欲的享受，阿迦通则绝对拒绝肉欲，追求柏拉图式的精神爱情。他们俩的爱情观截然相反，但维兰德认为，所以如此，是环境使然，非天性所致。实际上，就天性而言，他们俩也是“混合性格”。达娜埃的灵魂也是美的，也是有真正情感的，她也是集心灵和肉体美于一身的人。阿迦通只寻找精神的爱，那是错误教育的结果，是不当的教育激起了他的理想主义的狂热。与达娜埃接触以后，他的健康的天性开始恢复，他也要享受尘世爱情的欢乐。维兰德塑造达娜埃这个形象是对当时流行的“美德观”的质疑。他不能接受这样的看法：“美德”就意味着拒绝肉欲。他虽然并不想为达娜埃过去的卖淫行为进行辩护，但是也不想因此就认定她

是个绝对的"坏人",没有任何好的方面,更何况单单追求肉欲也不能算是"不道德"行为。像维兰德这样,有意模糊"美德"与"邪恶"之间的界限,在当时还是没有先例的,是全新的。

希皮亚斯看到阿迦通与达娜埃之间建立起真正的爱情关系,就出于报复将达娜埃过去的名妓身份告诉了阿迦通。阿迦通从他的理想主义立场出发,对他心爱的人过去曾有过如此不能容忍的劣迹感到非常气愤,不问青红皂白就离她而去。阿迦通抛弃达娜埃从当时流行的道德观念看是完全正确的,但维兰德自己却认为是错误的,因为世界上没有绝对的美德,而追求这种绝对的美德必然踏人迷途。事实上,达娜埃在阿迦通悄悄逃走以后,她仍然保持"贞节",深居简出。尽管她的心灵受到巨大伤害,她仍然爱着他。

阿迦通生活历程的第四站,也就是他的理想第四次破灭,是在锡拉库斯宫廷。像在雅典一样,他在这里也想实现他的政治理想。锡拉库斯的国王也是个柏拉图主义者,他们俩观点相同,这就更使阿迦通觉得他在政治上大展宏图的机会到了。他首先要把这个君主改造成为开明君主,其次他要推行民主政治,造福人民大众。短短两年,他就把锡拉库斯建设成为一个繁荣富强的国家,但也正是这样的成功激起了宫中一些人的仇恨,他们设置圈套,让阿迦通"自投罗网",以叛国罪把他关进监狱。

希皮亚斯曾到狱中探望阿迦通,对他的政治试验进行了严厉的批评,并从怀疑论的观点出发对政治做了一番分析。这些批评和分析可以说都切中要害,不过即使在这种情况下,阿迦通也无法接受希皮亚斯的观点,甚至拒绝了希皮亚斯救他出狱的计划,他宁肯死在狱中。其实,如果阿迦通跟着希皮亚斯离开了监狱,那就意味着他最终放弃了自己的理想,而没有了理想他也就失去了存在的可能和价值。在这危急时刻,一位智者拯救了他,这位智者就是阿修塔斯。阿修塔斯是塔伦特国最有智慧和最优秀的人,这个以市民为主体的共和国的公民都自觉地接受他的领导,称他为"国父"。阿修塔斯将阿迦通带到这个共和国,这是一个充满自由和幸福的理想之国。在这里,他看到了他一直追求的精神恋人,不过最后证明他们俩是兄妹;达娜埃也生活在这里,她已洗刷了她身上的一切污点,但她不愿与阿迦通结婚,只愿与他做个心心相印的



朋友。

《阿迦通的故事》就在这样一个乌托邦式的田园世界中结束,这是一个并不令人信服的结局,维兰德自己也明白这一点。但是,维兰德也想不出更好的结局,因为他自己的思想就处在矛盾之中。像以前的启蒙主义者一样,他的理想也是希望人类能走向自由和幸福。但他与他们的不同之处是,他并不像他们那样坚信人类的前途一片光明,并不像他们那样确信这样的理想一定能够实现。相反,他对美好的理想提出质疑:比如,在私人生活中,追求感官享受与严守道德规范,这两者能长期保持和谐统一吗?阿迦通与达娜埃的经历证明不可能。又比如,在政治生活中,权力和美德能统一吗?雅典公民的嫉妒毁灭了他们的民主,锡拉库斯的专制主义制度决定了从根本上就不可能使"一个罪恶累累的亲王变成一个有美德的人"。所以,维兰德的矛盾在于一方面心中充满渴望和理想,另一方面又怀疑实现这些渴望和理想的现实可能性。这种矛盾同样也表现在对人的看法上。德国古典文学时期所崇尚的"完整的人"的理想在维兰德心中已经形成,这种人的最大特点就是把两个极端结合起来。他们既重理性也重感性,既是道德楷模又是生活艺术家,既有独立个性又是造福大众的公民。但是,与此同时,维兰德又怀疑,现实中会有这样的人吗?这是不是仅仅是一种不切实际的希望,是永远也不可能实现的乌托邦?诸如此类的矛盾决定了维兰德这部长篇小说的结局,反过来说,小说的结局也正好是作者矛盾心理的外现。

《阿迦通的故事》在德国出版以后遭到许多人的反对,尤其是小说对公认的真理和正规的生活所采用的怀疑和批评的态度,小说中传达的自由思想以及对两性关系的大胆描写,更是让那些僵硬地坚持正统的理性观念的人忍无可忍。这些批评者过去曾以理性为武器反对一切旧的专制,现在他们又以理性的名义设置新的限制,反对一切进步。在当时的知名人士中,只有莱辛和利希滕贝格(Georg Christoph Lichtenberg)对这部小说持肯定态度。莱辛在他的《汉堡剧评》第六十九篇中说,这部小说"无可争辩地是本世纪最杰出的作品……对有思考能力的人来说,这是第一部也是惟一一部具有经典品位的小说"。

维兰德在比贝腊赫创作的另一部小说,是诗体小说《摩沙里昂或优美女神的哲学》(Musalion oder Die Philosophie der Grazien,1768),这

是一部具有罗珂珂风格的作品，而且是德国罗珂珂文学中最完美的一部作品。主人公摩沙里昂与凡尼亚斯这对情人经过艰苦曲折的过程最后终于成为幸福的一对，这不是诸神的恩赐，也不是大自然的安排，而是他们俩经过努力赢得的结果。只是经过痛苦的考验，经过迷惘、误解以及错误，他们最终才认识到他们之间存在着真挚的感情，并准备改变自己，适应对方，结成和谐的整体。这正是维兰德所信奉的生活哲学，他称之为"优美女神的哲学"。它的基本内容就是：适度、节制、平衡和微笑。幸福的秘诀就是不要有非分的要求，及时享受，心平气和地接受命运的安排，承认世界是不可测度的，容忍别人的弱点，热爱所有的人，包括那些有这样那样弱点的人。维兰德的这种生活哲学是地地道道的"中庸哲学"，他认为只有走这条"中庸之道"才能找到真、善、美，才能享有人间的幸福。从这样的观点出发，他反对当时流行的有关幸福的种种理想主义的设想，按照这样的设想，只要坚持道德完善的目标并始终不断地为此而努力，理想就一定能实现。维兰德认为，这种设想是不可信的，是空想，因为它忽略了人的天性中包含着的趋恶的倾向；另外，对他来说，任何真理都是相对的，而不是绝对的，因为它是活生生的现实，而不是抽象的观点。



维兰德将这部小说的环境也放在古代，因为他觉得只有在那里感性和理性才能完善地结合起来。所以，如果说，温克尔曼作为艺术史家发现了古希腊艺术，那么维兰德作为小说家则让人具体地了解了古希腊的精神，这一点歌德深有体会。他在他的自传《诗与真》中回忆他读这部小说的感受时曾说，他在大学里读了不少维兰德的作品，其中对他影响最大的是《摩沙里昂》："就是在这部作品中，我自信活生生地、新簇簇地重见了古代世界，维兰德的天才能塑造的一切在这里都以最完善的形式表现出来了。"这部诗体小说的形式也很特别，维兰德自己说：这是一种"新型的诗"，它"介于教育学、喜剧和小说之间，或者集三者于一身"。

2）埃尔富特时期（1769—1772），《金镜》

1769年维兰德来到埃尔富特，出任埃尔富特大学教授，讲授美学和文学方面的课程，深入研究文化史、人类学以及历史哲学方面的问题。他的研究成果既体现在他的学术论文中，也体现在他这个时期写的"政治小说"(Staatsroman)中。这些"政治小说"中最值得一提的是《金镜或谢西安的国王们，一个真实的故事。译自谢西安文》(Der goldene Spiegel oder Die Könige von Schechian， eine wahre Geschichte. Aus dem Schechianischen übersetzt，1772)。像他的其他小说一样，在这部小说中，维兰德也特别强调它的"真实性"，并说这个故事是由拉丁文本"翻译"过来的，而拉丁文本"译"自中文本，中文文本又是从印度文原作"翻译"过来的。故事的框架是这样的：古代印度有位国王专制独裁，昏庸无能，国家即将崩溃。面对灾难性的现实，他无法入睡，就让人给他讲以前的邻国谢西安的历史。给国王讲历史的人当中，有一个是位哲学家，他想利用这个机会"教给君主一些……平常不便于讲给他听的真理"。谢西安这个国家几度繁荣，几度衰落，根本原因就是执政者实行的是开明政治，还是独裁统治；他们是给予人民幸福和道德，还是镇压人民，给他们制造痛苦和灾难。这个哲学家讲述谢西安所有好的和坏的国王，希望他的这位君主也能成为好的国王。不料，每当他讲到精彩的地方国王就睡着了（因为他让人给他讲述就是为了入睡），等他醒来时，把那位哲学家讲的那些执政的原则早已忘得一干二净。最后这位国王竟然将哲学家投入监狱，因为他讲得太过分了。很显然，维兰德是借这部小说表达他的政治理想，他希望所有的君主都能推行开明的民主政治，但对君主们能否由专制暴君转化为为民谋利的执政者又表示怀疑。



3）魏玛时期（1772—1780），《阿布德拉的居民》，《奥伯龙》

1772年维兰德接受魏玛宫廷的邀请来到魏玛，任亲王奥古斯特的教养员。看来维兰德对这项工作思想准备不足，魏玛宫廷对他的实际表现很不满意，因而不久他就离开宫廷，独立生活。他一边办他的刊物《德意志信使》(Der deutsche Merkur，1773—1810)，一边从事文学创作。除了一些小型作品以外，这个时期最主要的作品就是《阿布德拉的居民。一个真实性很高的故事》(Die Abderiten. Eine sehr wahrscheinliche Geschichte，1774)和《奥伯龙》(Oberon，1780)。

《阿布德拉的居民》是从17世纪以来德国最成功的讽刺小说，它继承了德国"愚人文学"(Narrendichtung)的传统，专门揭露人的种种愚蠢的行为。另外，这部小说讲述的不是某个个人的经验和命运（如阿迦通那样），而是写一个群体的特点。这个群体就是德国的"小市民"

(Spiessbürger),他们的共同特点就是“市侩习气”(Philistertum)。这种小市民的市侩习气是德国市民特有的思想和行为特征,从维兰德开始几乎所有德国作家都鞭斥这种思想和行为,可是又几乎没有一个德国作家,包括维兰德本人能完全摆脱这种“市侩习气”。所谓的“市侩习气”就是指抱残守缺、自以为是、墨守成规、因循守旧、目光短浅、自诩高明、心胸狭窄、排外仇外。

维兰德的这部小说先在《德意志信使》上连载,1781年正式出书。这部小说讲的实际上是发生在一个德国小城市的故事,但维兰德依然将故事发生的地点放到了古希腊,不过这次不是因为古希腊社会是现代社会的榜样,而是因为让故事发生在异国他乡叙述起来比较方便。全书分为五卷,第一卷《德谟克利特在阿布德拉居民中间》(Demokritus unter den Abderiten)和第二卷《希波克拉特在阿布德拉》(Hippokrates in Abdera),讲述了德谟克利特二十年后回到故乡的遭遇。这位哲学家在外面见多识广,成为阿布德拉居民中惟一的智者,在很多问题上与他的仍然处在愚昧状态的同乡的看法完全不同。阿布德拉的居民有一个习惯,就是不能容忍任何与他们看法不同的人,凡是与他们持不同观点的人他们都认为是些神经不正常的人。现在,他们就认定德谟克利特神经不正常,于是请来了希腊最著名的医生希波克拉特来给德谟克利特治病。不料,这两位智者一见面就心心相印,看法完全一致。希波克拉特诊断的结果,不是德谟克利特,而是阿布德拉的居民神经不正常,并开了药方治他们的愚蠢病。阿布德拉的居民当然不能接受这样的诊断,认为这位医生其实是个江湖医生。

第三卷《欧里庇得斯在阿布德拉居民中间》(Euripides unter den Abderiten)讲述的是阿布德拉人古怪的艺术观。这座小城也有一家“民族剧院”,常请一些末流剧团来演出。一次欧里庇得斯率剧团路过这里,他想见识一下这里居民的审美观愚蠢到什么程度,就演了他自己的一出剧。结果,这种真正的艺术,使阿布德拉患上了阵发性的艺术病。第四卷《驴影诉讼》(Der Prozeß um des Esels Schatten)讲了这样一个故事:一位医生租了一头驴,与出租人就驴的影子是否属于租用范围发生了争执,双方各执己见,只好请法庭仲裁。阿布德拉的居民在这个问题上意见不一,分成两派。两派互不相让,严重对立,冲突骤起。最后他们认



识到,原来亲密无间的居民如今居然成为势不两立的两大派,完全是由于那头驴所致,为了恢复原来的平静,必须将引起冲突的罪魁首先铲除,于是他们就齐心协力将那头驴粉身碎骨。第五卷《拉托娜的青蛙》(Die Frösche der Latona)讲的是阿布德拉的毁灭。拉托娜是该城的女守护神,在她的庙里有一个池塘,里面养着青蛙,而青蛙是神的代表。另一座庙里的主人为了提高自己的地位就在他的庙里挖了一个池塘,也养起了代表神的青蛙。阿布德拉城的居民都觉得这人的做法值得仿效,于是全城家家户户都养青蛙。青蛙繁殖很快,而且因为是神的代表又不能屠杀,不久全城就成了青蛙的世界,居民们被挤得无处生存,只好远走他乡。等人都走了以后,青蛙也成了白鹤的食物。

从以上介绍可以看出,这部小说风趣幽默,切中时弊,讽刺的都是在当时普遍存在的现象,因而受到读者的欢迎。在魏玛期间,维兰德除写长篇小说以外,还写了大量诗体小说。从1772年到1796年间写了大约十一部这样的小说,题材来自东方的童话、德国自己的传说以及有关亚瑟王的故事,主题都是爱情、忠诚以及人在不同环境中经受的考验。这些小说中,《冬天的童话》(Wintermärchen,1776)、《佩凡特》(Pervonte,1779)等是深受读者欢迎的作品,不过艺术水平最高的应是《奥伯龙》。在这部小说中,维兰德将三个故事巧妙地组合在一起,构成三个情节层面,表达了人经受考验、人的净化和成熟三大主题。奥伯龙最不能容忍夫妻不忠,可是他的夫人却偏偏帮助了一个与他人私通的女人,因而他们两人之间产生了矛盾。他们俩的这个矛盾以及这个矛盾的解决就成为整部作品的支点,奥伯龙若要与妻子和解就得找到一对为了维护他们的爱情而不惜牺牲一切的情侣,这也就是说,寻找高尚的人是全书的中心主题。第二个情节层面是查理大帝与他的骑士余庸的关系。余庸错杀了查理大帝的次子,查理大帝为了惩罚余庸就向他提出无理要求,要他前去巴格达,割下巴格达卫官的头颅,拔下国王的四颗牙齿和一把胡须,此外还得把国王的女儿莱齐娅当做自己的未婚妻拐骗回国。只有所有这些任务全都完成,余庸才能被赦免。这里涉及到统治者如何使用手中的权力的问题,决定行动时是遵循道德观念和人道原则,还是随意和专断。查理大帝显然是个暴君,他向余庸提出那些要求并不是为了促进他的发展,而是为了发泄私愤,故意难为余庸。与此相反,奥伯龙出于人

道原则不仅想方设法帮助他摆脱困境，而且竭尽全力促使他向更高的方向发展。

第三个情节层面是余庸与莱齐娅之间的爱情关系。他们之间的爱经历了各种考验，首先他们违背了奥伯龙给他们规定的婚前不许有性行为的禁令。不过，这并不影响他们的发展，因为既然精神与肉体是个统一的整体，真正的爱情就不应当仅限于精神，排斥肉体，爱情的真正价值是促使双方都成为完整的人。因此，奥伯龙虽然将他们流放到一个荒岛上，但那不是惩罚他们，而是让他们接受更严酷的考验。在荒岛上，莱齐娅被海盗掳到突尼斯，余庸在奥伯龙的帮助下也来到突尼斯。这时，真正的考验来到了：突尼斯的苏丹爱上了莱齐娅，王后爱上了余庸。但他们俩宁死不肯分离，他们以自己的实际行动证明他们之间的爱是不可动摇的，是永恒的。是爱使他们具有大无畏的精神，因而爱是一种伟大的力量，它不仅可以净化人的灵魂，而且可以让人身上的潜能全部释放出来。



"爱"不仅表现在精神上，而且也体现在肉体上；只有经过考验的爱才是真正的爱，而真正的爱也必然能经得起考验；"爱"是使人成为高尚的人、完整的人的原动力，有了"爱"人类就有希望。正是这种崇高的人道精神以及精湛的艺术使这部小说深受当时读者的欢迎。歌德为了祝贺这部小说的成功特地向维兰德送了一个花篮，并且写道："只要诗还是诗，金子还是金子，水晶还是水晶，《奥伯龙》就会让人喜爱和赞叹，因为它是一部诗的艺术的杰作。"

3. 晚期（1780—1813），翻译

自从完成《奥伯龙》以后，维兰德的创作就进入晚期，他虽然还写新的作品，但并没有写出可以与以前的作品相媲美的作品。维兰德晚年最主要的成就是翻译，他翻译了贺拉斯的书信和讽刺作品、卢奇安（Lukian）的著作、阿里斯托芬（Aristophanes）的剧本、苏格拉底的对话、欧里庇底斯的悲剧、西塞罗（Marcus Tullius Cicero）的全集等等。从1772年起，维兰德一直住在魏玛，虽然那是一个"永远让他感到陌生并越来越让他反感的地方"。1813年1月20日他在魏玛走完了他的人生历程。

维兰德活了八十岁，经历了启蒙运动的鼎盛期、启蒙运动的晚期和狂飙突进，还有古典文学时期和浪漫文学的早期。这些德国文学发展史



的不同阶段都有各自的要求和倾向，而维兰德作为启蒙运动鼎盛期的主要代表之一，没有而且也不可能随着时代的变化而变化，他始终坚持自己的思想倾向和艺术风格，特别是他始终坚持在两个极端之间进行调和，因而他很容易被人误解。从在世时起，他受到的攻击就比受到的赞扬多，虽然谁也不能否认他是一位伟大的作家。

误解主要表现在三个方面：道德观念、民族情感和审美趣味。按照启蒙运动的传统观点，性爱是人的自然冲动，是人的本能需要，而一切自然本能都必须加以遏制。维兰德反其道而行之，主张两性关系是完整人的不可缺少的方面，因此他遭到传统道德主义者的攻击，他的《阿迦通的故事》在苏黎世和维也纳都被列为禁书。但是，另一方面，他又跟不上18世纪下半叶成长起来的年青一代，他们将爱情看得高于一切，而他仍然坚持男女之间的关系必须受道德约束，这就又遭到了年青一代人的反对。维兰德关注的是人类普遍面临的问题，而不太关心德意志民族的历史和特有精神，严格说来，他不是个爱国主义者，而是个世界主义者。但是，从克洛卜施托克开始，德国作家对德意志的历史、使命和精神的关注程度越来越高。在这样的背景下，维兰德不是挖掘自己本民族的文化宝藏，而是从外国文化中汲取养料，不是弘扬德意志的民族精神，而是提倡着眼全人类，因而克洛卜施托克在他的《学者共和国》中就指责他"媚外"，克氏的追随者格廷根林苑派更是号召所有有爱国心的人起来反抗维兰德。在文学创作方面，维兰德不拘一格，博采众长；不管是古代作家还是现代作家，也不管是英国作家还是法国作家，只要他觉得有东西可学就毫不犹豫地学习。另外，他在他的创作中大量采用已有的主题和题材，人物和故事。但是，当时的时代风尚是崇尚"原创"，因而维兰德的这种创作方式就被人指责为"抄袭"。维兰德的作品中既有严肃的哲学讨论，又有轻快的罗珂珂式的描写，而这两者有各自的反对者，因而维兰德受到来自不同方面的攻击。总之，维兰德有点"错位"，他总是与时代要求相差一点，因而招致误解，甚至攻击。这种误解一直延续到尼采。尼采说："维兰德的德文比谁都写得好……但他的思想却不能促使任何人进一步思考。"其实，维兰德的作品不仅有深刻的思想，而且有高超的艺术。他的作品无论在思想史的发展中，还是在文学技巧的发展中，特别是在叙事技巧的发展中，都占有重要地位，他是德国文学史

上当之无愧的伟大作家。

## 第五节 狂飙突进(1700—1789)

### 一 狂飙突进运动的兴起

18世纪下半叶，德国社会发展到一个新的历史阶段，社会矛盾日趋尖锐。市民阶级在经济方面的实力已经占有绝对优势，在文化方面已经成为主导力量，但是在政治上却一点权力也没有，继续受宫廷贵族的统治，这自然加深了市民阶级与贵族之间的矛盾。另外，自由、民主、平等、博爱的伟大思想，经过启蒙主义者的宣传，已经深入人心，但是现实生活本身却并没有因此有任何改进。例如，早期启蒙主义曾希望通过教育使掌握政权的王公贵族也能接受这些伟大思想，成为开明君主，但是事实证明他们的希望只不过是美好的空想。因此，如果说，市民阶级，特别是他们在思想领域的代言人启蒙主义者曾对君主寄予希望，那么现在希望已经变成失望，批判乃至反抗贵族统治阶级以及君主专制制度的声浪此起彼伏。

当时德国社会已经出现了爆发政治革命的可能，但是这些可能并没有变成现实，原因就是当时德国还缺少爆发政治革命的实际条件，也就是还缺少强烈要求进行政治革命的群众。18世纪的德国分裂为数以百计的小邦国，每个小邦国实行的政治都不相同，有的极端专制，有的相对自由。这样，在分裂的德国就不可能出现像在中央集权的法国出现的那种举国一致的环境。既然没有举国一致的革命环境，政治革命当然就不可能爆发，但是社会矛盾并没有因此缓解。因此，一部分对社会矛盾感觉特别敏锐的青年知识分子就试图以另外的方式表达他们心中的积怨和不满，表现他们头脑中的理想和向往。这种方式就是文学。“狂飙突进”文学运动就是这样应运而生的。

狂飙突进运动的参加者都是二十来岁的青年，他们是在启蒙运动思想的哺育和熏陶下成长起来的一代人，理性的批判性和情感的神圣性对他们来说是理所当然的事情，个人应得到全面和充分的发展是他们追求的目标，在有限的世界中实现无限是他们的理想。他们的追求和理想都十分美好，只是得不到社会的支持，因而无法实现。他们不是那种肯于向社会屈服、适应社会要求的一代人，他们把屈从和适应看做是最大的耻辱。这样他们就与社会尖锐地对立起来，他们不仅作为市民知识分子感到来自宫廷贵族的压迫，而且作为要求自由和解放的个人也感到来自社会的束缚。这种社会束缚，既有国家以维护公众利益为名而采取的各种措施，也有为了维护社会正常运转而普遍奉行的各种道德规范和规矩习俗。于是，这些青年就成了反叛者，他们反叛一切。但是这种反叛，主要不是针对具体的政权形式和社会制度，而是为理念上的个人自由而斗争。他们坚决拒绝一切来自身外的规定，不管这些规定是道德还是习俗，是父母的管教还是等级制的限制，是社会的要求还是国家的压制。他们要求充分施展自己的精神和肉体的潜力，要求自己决定自己的行动。他们反对这样一种生活态度：一切行动都是为了实现某种目的，一切行为都必须符合某种规范。他们认为，人的行为都应该是由于自己内心情感的驱动而发生的，而不应该是经过周密的理性思考以后的结果。他们只愿听心灵的呼唤，不愿听理智的指挥。这样，他们就把情感放在最主要的位置。





狂飙突进作家的这种要打破一切束缚的反叛精神和要求绝对实现自我的激情主要表现在文学当中，他们不仅抛弃了一切在他们看来有碍自由创作的规则，而且对文学的形式、语言和题材也进行了革命性的改革。至于在日常生活中，除了裸体游泳、不戴假发、不打领结等生活小节以外，看不出他们有什么引人注目的反叛行动。因此，狂飙突进运动虽然是一场反叛运动，但这种反叛发生在观念中，表现在文学中，它是一场名副其实的“文学革命”(Die Literaturrevolution)。

这场“文学革命”本来没有名称，“狂飙突进”(Sturm und Drang)这个名称是19世纪文学史家采用的，他们借用这场文学革命的骨干之一克林格尔(Friedrich Maximilian Klinger)的一个剧本的题目，这个剧本叫《狂飙突进》(Sturm und Drang)。因为它确切地表达了这场运动的精神，因而一直沿用至今。但是这场文学运动所包括的范围，历来有狭义和广义之分。

狭义的狂飙突进一般就是指青年时代的歌德以及与他有关的一批剧作家，从1770年开始，历时不到十年。1770年9月赫尔德来到斯特拉斯堡，与已在那里求学的歌德相会，狂飙突进运动由此开始。赫尔德比歌

德大五岁，那时歌德才二十岁，他们的会见主要是歌德向赫尔德求教。赫尔德对莎士比亚和对民歌的崭新见解对歌德产生了巨大影响，使这位正在摸索自己发展方向的青年作家顿时豁然开朗，并依据获得的新认识开始了实践。他在斯特拉斯堡所在的埃尔萨斯地区开始搜集民歌，并以此写诗，他以莎士比亚为榜样写出《葛茨初稿》(Urgötz, 1771)。1771年4月赫尔德离开斯特拉斯堡，他与歌德之间的直接合作暂时中断，但是这种合作产生的效果还在继续。歌德与克林格尔、瓦格纳(Heinrich Leopold Wagner)等人经常在萨尔茨曼(Johann Daniel Salzmann)家里聚会，他们交换看法，朗读自己创作的作品。歌德以及他的朋友都是狂飙突进的骨干，莱辛称他们为"歌德派"(Die Goethianer)，维兰德主编的刊物《德意志信使》称他们为"哈曼和赫尔德党"(Hamann und Herderpartei)。他们自己并不认为他们是什么"派"，更不是什么"党"，只是兴趣相投、志同道合而已。

狭义狂飙突进运动历史上的另一件大事是1772年默尔克(Johann Heinrich Merck)当了《法兰克福学术评论》(Frankfurter gelehrte Anzeigen)主编，上任以后就吸收歌德、赫尔德、施洛塞尔(Johann Georg Schlosser)等人参加编辑部的工作。这个刊物一下子就成了狂飙突进运动的喉舌，它不仅讨论文学，而且对社会、经济以及一般文化问题也发表看法。由于它的反封建、反宫廷的倾向鲜明突出，特别是它对路德正教的批判辛辣尖锐，主编默尔克不得不在几个月之后就离开岗位，由施洛塞尔接替他的职务。但就是这样教会也不能容忍，到1772年底刊物被迫停刊。《法兰克福学术评论》存在的时间很短，但是它对狂飙突进的意义却十分巨大。它不仅证明这样一场运动的存在，而且宣布了它的行动纲领。

1773年是狂飙突进运动发展中的关键一年，这一年赫尔德主编的《德意志的特点和艺术》(Von deutscher Art und Kunst)出版，其中有赫尔德论莪相、古代民歌以及莎士比亚的文章，有歌德论斯特拉斯堡教堂的文章，此外还有伦茨等人的文章。这些文章的中心思想是颂扬"天才"，正式提出了狂飙突进运动的"天才美学"(Genie-Ästhetik)；更值得注意的是，这些文章将"天才"——也就是伟大的艺术家——与民族联系起来。莪相不是一般的歌手，是"古代民族"的歌手；施泰因巴赫(Erwin von Steinbach)建造的斯特拉斯堡教堂不仅是伟大的艺术品，而且是"德意志的"伟大艺术品。也是在1773年歌德的剧本《铁手骑士葛茨·冯·贝利欣根》(Götz von Berlichingen mit der eisenen Hand)正式出版，紧接着在1774年歌德又推出了他的小说《少年维特的烦恼》(Die Leiden des jungen Werthers)，歌德一下子成了享誉全欧的伟大作家。现在，狂飙突进运动不仅有了自己的纲领，自己的美学，而且有了自己的作品。在此以后，其他狂飙突进作家写的剧本相继出现。这些剧本虽然并没有取代原有的剧本在舞台占据统治地位，但是它们是举世公认的新美学的产物，"天才"一词成了流行语，不管使用它时赋予它的是褒义还是贬义。

1776年是狭义狂飙突进运动收获最大的一年，同时也是它行将结束的一年。这一年一下子出现了好几部新剧本，其中有伦茨的《士兵们》(Die Soldaten)、克林格尔的《狂飙突进》、瓦格纳的《杀婴儿的女子》(Die Kindermoerderin)、莱泽维茨(Johann Anton Leisewitz)的《塔伦特的尤利乌斯》(Julius von Tarent)以及歌德的《施泰拉》(Stella)等。但也就是在这一年，歌德来到魏玛做了官，并与狂飙突进作家一向反对的维兰德结成朋友，赫尔德也被请到魏玛当了教会总监和宫廷首席牧师，他与歌德都退出了狂飙突进运动。这一年伦茨和克林格尔也来到魏玛，但是歌德不愿与他们再建立原有的关系。狭义的狂飙突进运动就此结束，虽然它的精神还存在了很长时期，特别是在歌德的作品中。

广义狂飙突进从哈曼(Johann Georg Hamann)开始一直到最后一位伟大的代表席勒，历时约三十年，涵盖范围除了所谓的"歌德派"以外还有"格廷根林苑派"以及作为这次运动尾声的以青年席勒为代表的"施瓦本派"(Die Schwäbische Schule)。"格廷根林苑派"与"歌德派"在不同的地方各自独立活动，彼此间并没有任何直接的联系。另外，前者反专制的力度更大一些，后者反规则不遗余力；前者在诗歌方面独树一帜，后者在戏剧方面破旧立新。尽管如此，它们之间有许多共同点，其中最主要的就是，反对压制，争取自由。由此出发，它们在文学领域都将维兰德和尼考莱当做攻击的对象。他们看不惯维兰德作品中那种轻佻缠绵的罗珂珂风格，它们对尼考莱顽固坚持理性主义立场更是深恶痛绝。以席勒为代表的"施瓦本派"虽然在时间上与前者提到的两派有较大的

间隔,但它的精神却与前两者一脉相承,甚至可以说,综合了两者特点,并发扬光大。另外,还有一些作家,如斯托尔贝格兄弟(Christian Graf zu Stolberg, Friedrich Leopold Graf zu Stolberg )、雅各比兄弟等很难归人任何一派,但不论是他们的思想倾向还是他们的文学倾向都与其他狂飙突进作家没有原则区别。由于以上原因,我们在讨论狂飙突进时就不局限狭义的狂飙突进,常常也扩展到广义的狂飙突进,因为我们认为,狂飙突进运动不是少数几个人的运动,而是整整一代青年人的运动。

狂飙突进是德国文学史上的一个发展阶段,但对这一发展阶段如何定位,19世纪以来一直有不同的看法。19世纪上半叶,主流文学史家将以歌德和席勒为代表的古典文学(Klassik)看做德国文学迄今为止的顶峰,狂飙突进只是到达这一顶峰之前的不成熟的预备阶段。这个阶段的作家大都昙花一现,只有歌德和席勒登上了顶峰,不过那是因为他们克服了不成熟时期的幼稚病。到了19世纪末,文学史家开始承认狂飙突进的独立价值,认为它排除了理性,表现了"自然"和"心灵",开创了"德意志运动"(Die deutsche Bewegung),是德国浪漫文学(Romantik)的重要组成部分。特别值得一提的是,有人将狂飙突进与启蒙运动对立起来,认为它战胜了启蒙运动,是启蒙运动的"反动"。现在比较普遍的看法是,狂飙突进与启蒙运动从根本上讲是一致的,它是启蒙运动的一部分,是启蒙运动发展的必然结果。狂飙突进的主要思想在它出现之前都已经存在,只不过它将这些思想以更鲜明、更集中的方式提了出来,将这些思想极端化,有的甚至于推向了极致。

那么,狂飙突进的主要精神是什么呢?

## 二 狂飙突进的主要精神

### (一)民族精神

18世纪的德国是个四分五裂的国家,启蒙运动发展的标志之一就是市民阶级,尤其是市民出身的知识分子的民族意识的形成。他们越来越明确地感到需要有一种超越各个小邦国利益的、能把整个德意志民族统一起来的精神。于是,克洛卜施托克就找到了"赫尔曼精神",他把日耳曼人打败西罗马当做德意志民族历史的起点,把赫尔曼的英雄事



迹当做德意志精神的体现。但是,那时的日耳曼人是蛮族,西罗马是先进的国家。提倡"赫尔曼精神"就等于提倡落后取代先进。所以,在启蒙运动精神哺养成长起来的一代,虽然也像他们的先辈一样继续探求和弘扬德意志民族精神,但是他们不能接受先辈的那种非历史的,甚至是反历史的观点,继续宣扬"赫尔曼精神",他们注意到16世纪的德国历史对18世纪的德国具有的重要意义。16世纪是德国历史上的一个大转折时期,在这个时期相继发生了宗教改革、骑士起义、农民战争等重大历史事件,标志着德国从中世纪向近代转折。由于17世纪爆发了历时三十年的宗教战争,德国历史出现了大倒退,因而18世纪德国社会所面临的问题实际都是16世纪就已经提出但没有解决的问题。要想建立和发扬德意志精神,就得把16世纪的德国当做出发点。这就是为什么歌德不再到古代日耳曼人的历史中寻找素材,而是把葛茨和浮士德这些16世纪的人物当做他作品主人公的原因。他在《诗与真》第十二卷中明确指出,他的《葛茨·冯·贝利欣根》比克洛卜施托克的《赫尔曼战役》更能体现"德意志人的爱国心"。这也就是说,狂飙突进作家,在提倡民族精神方面,继承了先辈启蒙作家的传统,但又明显地比前辈大大地向前迈进了一步。

狂飙突进作家倡导民族精神,还与他们的反宫廷倾向有密切关系。狂飙突进作家与他们之前的启蒙作家的不同之处,就是他们反宫廷的倾向更加鲜明。德国宫廷一直到18世纪始终把法国宫廷看做它们效法的榜样,在一切方面模仿法国,甚至宫廷里的用语不是德语,而是法语,讲法语显得"高雅",讲德语显得"粗俗"。因此,"法兰西"(Das Französische)就成了宫廷统治阶级的代名词,而"德意志"(Das Deutsche)就成了平民百姓的同义词。因此,具有反宫廷倾向的狂飙突进作家就把斗争的矛头对准了"法兰西",同时特别强调"德意志"。他们反对法国的古典主义文学,反对法国古典主义的一切规则,与他们这种思想情绪有直接的关系;同样,他们发掘和推崇民间文学,也与他们把法兰西与宫廷,把德意志与人民大众等同起来有一定的关系。

### (二)自由

要求自由,感到压抑,是狂飙突进的文学作品的两大主题。要求自由,是狂飙突进作家的伟大追求;感到压抑,是他们每时每刻的切身体

会。这新一代作家比老一代启蒙作家更看重个人和个人的发展和权利，他们要求绝对地实现自我，为此他们不愿做出任何妥协。莱辛在1773年出版的《智者纳旦》中还宣传博爱精神，而博爱的基础就是相互理解，彼此宽容。可是，1774年出版《少年维特的烦恼》中的维特就已经觉得人与人之间根本就无法沟通，无法理解。因为要想相互理解，就得每个人都感到自己与他人休戚相关，而这一点无论是他本人还是别人都无法做到。原因就是，他与别人都只看重自己，只想按照自己的意愿行事，自己的意志高于一切。这种新个体主义（der neue Individualismus）虽然对单个的个人来说或许是个福音，但是放在社会中就陷人无法解脱的困境；如果每个个人都要求只是实现自己的意志和要求，那么社会还能存在吗？社会不允许个人有绝对的自由，专制国家更不能容忍个人有充分的自由。因此，越是要求自由，就越是感到不自由；对自由的要求越强烈，就越觉得为争取自由的斗争注定要失败。伦茨以及克林格尔作品中的一些人物都是在为自由进行了英雄式的斗争之后而归于失败，伦茨作品中的人物更是还没有斗争就已经失败，因为社会剥夺了他们进行斗争的一切可能。伦茨的人物的这种遭遇已经预示了现代人的命运，因此除了歌德和席勒以外，伦茨是惟一一位狂飙突进作家，一直到20世纪还活在人们心中，从19世纪的毕希纳（Georg Büchner）到20世纪的布莱希特（Bertolt Brecht）都一再把伦茨本人以及他的人物当做他们的创作的素材。

这里，还需要特别强调的是，狂飙突进作家要求的自由是个人自由。虽然政治自由也是个人自由的一部分，但他们要求的主要是个人自由，而不是政治自由。施托尔贝格兄弟、伦茨以及毕尔格等人的作品中虽然也表达了对暴君的恨，对专制政权的反抗，但主要还是因为这些暴君和专制政权压制了个人的自由，而不是出于要实现民主政治的要求。所以，除了默尔克、墨泽尔（Justus Möser）的作品中所说的自由带有一定的政治色彩以外，其他的狂飙突进作家的作品中所要求的自由都是个人自由。他们感到整个社会像一个牢笼，他们就生活在这个牢笼中，被束缚得紧紧的，一点自由也没有。因此，“监牢”就成为那时的文学作品中经常使用的比喻。要求真正政治意义上的自由，只是在席勒的作品中才明显地表现出来，在此之前的作品要求的都是个人自由，虽然有的作



品的故事发生在宫廷。

（二）自然

1750年以后法国启蒙运动的伟大代表伏尔泰、狄德罗（Denis Diderot）、卢梭相继出现，他们都对德国有过影响，不过影响最大的是卢梭。伏尔泰反宗教的观点，对宗教思想根深蒂固的德国人来说过于激进，另外他与普鲁士国王的关系过于密切，因而被看做是依附宫廷的人，狂飙突进的年青一代对他批评多于赞扬。狄德罗是唯物主义代表，在崇尚唯心主义的德国难以有太大的影响，因为唯物主义与物质主义是同一个词（Materialismus），唯心主义和理想主义是一个词（Idealismus），重理想轻物质是德国18世纪知识分子的共同特点。卢梭对宗教问题的态度，远不如伏尔泰那么激进，对社会的批判或许比狄德罗更激烈一些，但是带有浓厚的理论和空想色彩，因而他的思想在德国产生的影响远远超过他在法国的影响。

那么，卢梭的基本观点是什么？他认为，人类的原始状态是人类的黄金时代，那时没有私有制，没有不平等；生活简单，思想朴素；和平共处，没有斗争；不知什么是恶，只有本能的同情心。总之，那时人生活在一种自然状态。人类进人文明社会，由于私有制的产生，就有了阶级，从而导致了奴役和不平等，人与人的关系变得不自然，人类的各种罪恶相继出现。克服这些罪恶的途径就是“返回自然”（Zurück in die Natur）。返回自然，不是回到原始社会，而是要建立一个以契约为基础的社会。在那个社会里，全体社会成员缔结社会契约，在契约范围内人人享有充分的自由，一律平等。这样，人虽然失去了天然的自由，但获得了约定的自由。国家与政府也必须受社会契约的约束，否则人民有权否决它。

德国的狂飙突进作家接受了卢梭的“自然”这个概念，但是并没有全部接受卢梭赋予自然这个概念的全部内涵。他们对这个概念的社会内涵并不感兴趣，他们看重的是它的形而上学的意义。首先，他们将自然与“整体”和“原始”联系在一起，使其成为现存社会的对立面，在这个现存社会中“整体”被肢解，“自然状态”遭毁灭。其次，他们赋予“自然”这样一种力量，可以整合被肢解的一切，可以提醒人们，他们生活在一种不自然的状态之中，他们应该将追求自然作为努力的方向，他们应当

为恢复自己被剥夺了的自然权利而斗争。按照这种自然观，只有个人的潜能充分施展出来，个人的自然权利完全得到实现，才会有共同幸福，决不能以假设的共同幸福的名义来扼杀个体。

所以，对狂飙突进作家来说，“自然”是衡量一切的标准，而且在任何情况下，“自然”总比“不自然”更好。“不自然”的关系首先表现在人与人的关系之中，葛茨进行斗争的目标之一，就是要打破人与人之间的不自然关系，恢复原有的自然关系。这种不自然关系也表现在家庭之中，几乎所有的狂飙突进戏剧都把家庭遭到破坏当做一个重要的主题。父子反目成仇，兄弟相互残杀，女儿遭遇奸污，这一切都是社会的发展造成的不自然状态。完好无损的宗法制家庭，在一定程度上，是狂飙突进作家的理想。不过，他们又一再指出，这样一种理想与其说是美梦，不如说它是噩梦。由于家长在家庭中的权威大大削弱，因而单靠原来的正常手段，也就是自然的方式就难以维持家庭的和睦。其结果就是，要么家长采取非自然的专制手段勉强维持家庭内部的秩序，要么整个家庭分崩离析。所以，在伦茨、克林格尔、瓦格纳的作品中，我们可以看到，一方面谴责父亲的专横，另一方面又请求父亲宽恕。这就是因为父亲权势的削弱并不意味着其他人的解放，反而使所有人都陷人不知所措的地步。我们在莱泽维茨的《塔兰托的尤利乌斯》以及席勒的《强盗》(Die Räuber, 1782)中也可以看到类似的情况。

狂飙突进作家要求恢复自然，就必然与社会相冲突。自然的东西，比如人的情欲，在当时的社会条件下被看做是违反社会道德的事情，是“不自然”的。反之，社会认可的事情，也就是被社会认为是“自然”的事情，实际是不自然的。因为它只是符合社会规范，它是人为的，而不是自然的。青年女子杀死自己刚出生的婴儿这一社会现象成为许多作品的主题，就属于这种情况。将未婚的母亲当做“罪人”来对待，这是违反自然的，是社会的强制。因为她们的“失贞”，并不是由于她们的原因，而是那些来自上层的放荡男子追求刺激的结果。更何况，即使女方是自愿的，那也是她们的自然权利。所以，这些作品的作家都同情这些可怜的姑娘。这里，需要强调的是，狂飙突进作家主张恋爱自由，但是并不提倡“性爱自由”。“性爱自由”，在他们看来，是罗珂珂的伤风败俗的轻佻行为的衍生物。他们反对维兰德与此也有一定的关系。不过，既然自然高



于一切，异性相爱也是自然的，它不应受到人为的各种规矩的限制。因此，在《浮士德原稿》(Urfaust)中，格蕾琴对她与浮士德发生性关系并不后悔，而且认为驱使她这么做的激情和冲动“都是那么美妙，而且那么可爱”。

（四）天才

“天才”(Genie)是狂飙突进时期与“自然”并列的时髦词，也是狂飙突进运动最主要的精神之一。所有狂飙突进作家都崇拜天才，而且往往认为自己也是或者至少希望自己也是天才。因此，不管是狂飙突进的拥护者还是反对者，都从正面或反面称狂飙突进运动是“天才运动”(Geniebewegung)。那么，“天才”是什么样的人呢？按照狂飙突进作家的理解，天才就是那样一种人，他们富有创造性，但这种创造性不是来自他们的理智，而是来自他们的心灵，来自他们天生的本能。也就是说，他们不靠思考，不靠外在的强制，就能进行创造。这样的创造是自发的，自然的，因而创造性和自然性是天才的两大特点。所以，所谓的“天才”实际就是那样一代青年，他们要求自由地、自然地发展自己；他们要求在不受外来强制的情况下遵循自己的内心要求，靠自己的力量进行生活；他们要求他们的活动都具有“原创性”(Originalität)，因而就有了“原创天才”(Originalgenie)这个说法。这种“原创天才”，像造物主一样，创造一切，他们自己也是“造物主”(Schöpfer)。这种“原创天才”希望在文学创作中充分施展他们的才能、希望在文学作品中充分表现他们自己内心的、自然的、真实的感情，而且这种表现应当自然朴实，不经过任何人为的雕琢。因此，在诗歌方面，他们特别推崇民歌和具有民间特色的“叙事谣曲”(Ballade)，他们认为戏剧是最适宜于表达他们那种暴风骤雨般感情的文学形式。他们在戏剧创作中，追求自然流露，自然真实，任何规则，特别是“三一律”，都必须打破，因为它们禁锢思想，束缚感情。在他们的戏剧中，地点可以随意变换，好几个情节可以并列进行，场景可以任意安排，彼此可以没有任何联系。在长篇小说的创作中，这种“原创天才”更加不注意规则，小说中充满了漫无边际的描写和异想天开的场景。

所谓的“天才”并不一定非是艺术家不可，葛茨也是一个天才，但他并不是艺术家。而真正的艺术家必定是天才，莎士比亚是天才，品达是

天才，建筑师施泰因巴赫也是天才。艺术家所以能成为天才，是因为他们最富有创造性，艺术是创造性的最高体现。另外，凡是艺术家在他的作品中创造的一切，也应该而且必须变成现实，因而艺术家也应是现实世界的创造者。这一点在歌德的《普罗米修斯》(Prometheus)中表现得最为清楚。普罗米修斯是创造者，是"造物主"，他创造的作品就是人本身；他自己也是人，因而他也是他自己这一现实存在的创造者。所以，将艺术家与天才等同起来，在狂飙突进时期，并不是要人脱离现实退到艺术世界中，而是像后来席勒所说的那样，借艺术之路，迈上通向自由的大道。

狂飙突进作家认为，世界上最伟大的天才是莎士比亚，人人争当"德国的莎士比亚"，是当时狂飙突进作家的共同的奋斗目标。因此，歌德与赫尔德在各自的文章中都把莎士比亚放在至高无上的位置。在歌德看来，莎士比亚的作品达到了登峰造极的地步，他的创作全部来自"自然"。莎士比亚的伟大之处，并不是他提供了可以供人效法的杰出的艺术手法，而是他有一种力量，一下子就能击中要害。因此，莎士比亚不是学习的榜样，而是努力的方向。赫尔德认为，莎士比亚的伟大在于他始终与他的周围世界保持一致，正如古希腊作家与他们的周围世界保持一致一样。所以，狂飙突进作家崇拜莎士比亚，并不是单单因为他创作出了伟大的作品，而是因为他具有创作伟大作品的能力，也就是说，因为他是天才。

正因为狂飙突进作家把创造性放在中心位置，而不是绝对地图新，因而尽管追求新也是他们的努力的方向之一，但他们并不完全否定传统。凡是在他们看来具有创造性的作家，他们一律崇拜。除了莎士比亚以外，他们崇拜荷马(Homer)，崇拜莪相等古代经典作家，他们也崇拜克洛卜施托克和莱辛等当代经典作家。在《少年维特的烦恼》中，克洛卜施托克的名字是维特与绿蒂交往的桥梁，而莱辛的《爱米丽娅·迦洛蒂》是维特的最后读物。所以，狂飙突进运动并不是一场彻底否定过去、追求"全新"的运动，更不是反对启蒙运动的运动。它是启蒙运动发展到一定阶段的必然结果，它所崇尚的各种精神在启蒙运动的鼎盛期都已存在，它只不过是将这些思想进一步发展，推向极致，从而使它们凸显出来。因此，我们说，狂飙突进运动是启蒙运动的一部分，或者更确切地说，是





启蒙运动发展的最后阶段。

### 三 狂飙突进的先驱者——哈曼

18世纪中叶德国相继出现了一批批评家，他们对启蒙运动中的某些倾向，特别是对理性主义，提出了尖锐的批评；他们都特别注重观察，将经验看得高于一切。他们从根本上怀疑"体系"(System)的可靠性，他们反对来自各方的束缚。他们就是墨泽尔(Justus Möser, 1720—1794)、哈曼(Johann Georg Hamann, 1730—1788)、利希滕贝格(Georg Christoph Lichtenberg 1742—1799)、雅各比兄弟(Johann Georg Jacobi 1740—1814; Fiedrich Heinrich Jacobi 1743—1819)，其中影响最大的当属哈曼，他是狂飙突进运动的先驱。

哈曼(Johann Georg Hamann, 1730—1788)，1730年8月27日生于普鲁士首府柯尼斯堡，1788年6月21日死于明斯特。他一生大部分时间是在柯尼斯堡度过的，柯尼斯堡这座城市本身对他有不小的影响。在18世纪的德国，柯尼斯堡也算得上是个文化中心，虽然它无法同莱比锡、哈雷和格廷根等城市相比。那里有一所大学，出过不少名人，康德就是其中之一。高特舍德为活跃这里的文学生活做出过重要贡献，1724年他离开以后，该城的文学活动也没有中断。

到了1764年柯尼斯堡的作家们还单独组织了一个团体，他们都崇拜卢梭，这个作家团体的中坚就是哈曼。柯尼斯堡同时还是个商业城市，它是波罗的海地区的商业中心，与英国的关系特别密切。这里受英国经验主义的影响比其他地方都要大，甚至康德也受它的影响，当时有人称康德是"德国的休谟"。另外，东普鲁士与普鲁士的核心地区相距较远，东普鲁士对普鲁士宫廷有离心倾向，而普鲁士当局对东普鲁士也常常实行压制。因此，柯尼斯堡这个与英国有更多联系的城市的居民就对普鲁士宫廷以及它实行的君主制普遍感到不满。所有这些客观环境对哈曼的思想都产生了一定的影响，哈曼所以成为哈曼与柯尼斯堡这个城市有很大关系。

像18世纪大多数德国知识分子一样，哈曼也出身于牧师家庭。他的祖父是个牧师，他的伯父是当时颇有名气的学者，他的父亲虽然由于祖父早逝家境困难没有上大学，但正因如此，就特别关心儿子的学业。

1746年十六岁时哈曼就上了柯尼斯堡大学，按照父母的意愿，学的是神学和法律。但是，不论是神学，还是法学，都不是哈曼的兴趣所在，他的主要精力放在文学和艺术方面。不久，他就中断学业，当了家庭教师。在贵族家里当家庭教师，是18世纪刚刚步入社会的德国青年知识分子不愿做但为了糊口又不能不做的事情，因而德国18世纪的许多著名学者、作家都当过家庭教师，如康德、费希特、伦茨、黑格尔、让·保尔(Jean Paul)、福斯(Johann Heinrich Voß)、荷尔德林等。哈曼在当家庭教师期间，对历史进行了综合研究，这为他以后研究哲学、语文学、神学打下了基础。当了一阵家庭教师以后，哈曼又到一家商社工作，并被派往伦敦。1759年他父亲召他回柯尼斯堡，继续上大学，学习文学和东方学。从1763年起，在普鲁士的不同机构供职，他对这些工作都不感兴趣，1787年退休。1788年应邀来到明斯特，受到女君主的款待，同年在那里逝世。

哈曼的兴趣是治学，他的性格喜欢悠闲，这就决定了他不可能适应普鲁士官僚机构中的工作氛围。但是，另一方面，为了生存，又不得不在他不喜欢的工作岗位上工作。所以，他在任何一个工作岗位上都感到压抑，不断更换工作岗位就不可避免。没有长期固定的工作岗位，也就没有固定的收入，他常常得靠朋友的帮助度日。尽管他生活困难，但哈曼仍然保持了18世纪德国知识分子的那种执著。这一点也是他受到青年一代尊敬的原因之一。歌德在《诗与真》中说："更有一事使人们与哈曼接近的，那就是听说他为贫困的家境所苦而仍能保持这样崇高的人生观。"

哈曼勤于写作，但他并不是一名"职业写作者"，也就是说，他写作并不是为了创立自己的"思想体系"，更不是为了挣钱，他所有的著述都是有感而发。他写的东西全是他个人的感受，他个人的体验，他一时的灵感，在他头脑中突然迸发出的思想火花。他写作总是有某种外在的诱因，不是读书时有所领悟，就是对他接触到的思想观点无法赞同，他是真正的"即兴学者"。正因为他的著述具有鲜明的个人特色和强烈的现实针对性，因而那些不了解他的写作动机和写作背景的人读了他的作品往往觉得如坠云雾，不知所云。另外，哈曼写作时，并不要求自己将每一点想法都想清楚，将每一个观点都阐述透彻，更不要求自己的想法和观点有什么连贯性和系统性。他没有写过篇幅较大的体系复杂的长篇





专著，他的作品多是一些短文或短文集，他自称自己的著作是"传单"，这并不是没有道理的。因此，哈曼全部著述的价值，就不在于他创立了新的思想体系，而在于他提出了许多让人耳目一新的观点和值得进一步思考的想法。

研究哈曼的思想有两点必须牢牢记住：第一，他所有著述的出发点和归宿都是《圣经》和基督教的宗教信仰，他绝对相信"三位一体"的上帝，坚信一切皆由上帝创造。他的学术研究也是从研究《圣经》开始的，他年轻时就仔细阅读了《圣经》，特别是《旧约》，以日记的形式记下了大量的感想。这些"读后感"既不是从科学角度对《圣经》的诠释，也不是受到神的"启示"自己应如何修身养性，而是读了《圣经》以后引起的有关哲学、神学和文学问题的思考。正是这些思考以后发展成为他的主要思想。第二，他所有著作的中心点就是为情感、想像、幻想等恢复它们应有的权利和地位，追求感觉的自然性、生动性、热烈性和随意性。他反对莱布尼茨—沃尔夫哲学的空洞抽象，反对通俗哲学倡导的那种平庸的美，反对流行的枯燥无味的"思考文学"(Reflexionspoesie)，反对理智、冷静和中庸。

哈曼回到柯尼斯堡以后，很大一部分精力放在神学、哲学和古代语文学的研究上，这些研究的具体成果就是《苏格拉底值得缅怀的地方》(Sokratische Denkwürdigkeiten, 1759)，副标题是《一个喜欢休闲的人为读者的休闲汇集而成的书》(Für die lange Weile des Publikums zusammengetragen von einem Liebhaber der langen Weile)。这部著作是哈曼的成名作，通过它哈曼吸引了青年人的注意。在德国的启蒙运动中，苏格拉底(Sokrates，公元前470—前399)是个很受人尊敬的人，因为在德国启蒙主义者看来，他的生活和活动证明，所谓的"异教"(Heidentum)，即非基督教的宗教，与基督教具有同等的价值和地位。哈曼是个坚定的基督徒，他只相信基督教代表真理，因而无法赞同德国启蒙主义者从理性主义和自然神论的观点出发借苏格拉底之名美化"异教"。哈曼也十分崇拜苏格拉底，不过他崇拜他是因为他是个天才。他觉得他的任务就是要重塑苏格拉底这个人的形象，揭示他的真正的伟大。在他的这部著作里，苏格拉底是个好逛市场的闲人，是个没有体系也不要体系的思想家，是个狂热的宗教信徒，是个不顾公众舆论、不遵守通行的道德法则、

不屈服国家和宗教权威的、按照自己的意志行事的人。哈曼笔下的这个苏格拉底更像是哈曼自己本人，或者更准确地说，是他心目中的理想人物。

哈曼不仅利用他自己塑造的苏格拉底来表达他内心的理想，而且他还利用他所理解的苏格拉底的观点来表达他自己的思想。这部著作的中心思想，就是确认感性经验是人的生活的基础，是人的认识的出发点和归宿。由此他得出两条重要结论。第一，他赞成莱辛的观点，重要的不是拥有真理，而是探求真理。哈曼认为，只有上帝才会拥有真理，人不可能拥有真理。至于人的一些认识，那只是对具体事物的具体认识，并不是真理本身。因而，人的任务就是探究和掌握归上帝所有的真理，而探究和掌握只能通过亲身的实践，也就是通过经验。在这样的背景下，他特别推崇苏格拉底的名言："我知我不知"，并解释成这样：人只有知其不知，才会求知；如果以为自己什么都知道，那就不再求知了。所以，哈曼的思想十分明确：人要认识现实就得面对现实，并要经常不断地批判性地体验现实。这样，面对现实和主动行动，就成为认识世界的关键。第二，他把历史理解为对重大事件和人物的不同解读。历史本来是什么样子，这并不重要，重要的是上帝置于其中的意义以及人对它的理解。不同时代的人对这个意义有不同的理解，这就形成了传统，变成了历史。将这一观点具体运用到苏格拉底身上就是这样：苏格拉底是什么样的人，到底是柏拉图的还是色诺芬的记述更符合实际，这并不重要。重要的是，苏格拉底在历史上，也就是在不同的解读中，获得了什么意义以及他还可能获得什么意义。哈曼还指出，上帝一共"写了"两本书，一本是自然，一本是历史。这两本书都是上帝的福音。我们这些凡人的任务，就是理解其中的意义。这种理解是由具体人进行的，因而理解就与理解者的具体情况和他所处的时间和环境有密切关系。这样，理解就必然是"多声部的"。

最后，哈曼还把他的这些观点与文学创作相联系。他是这样推论的：既然知道那些学究式的知识对苏格拉底来说无关紧要，同样知道那些僵死的规则对荷马和莎士比亚来说也是多余的。因此，他问道："既然荷马并不知道亚里士多德根据他的创作杜撰出来的艺术规则，莎士比亚也不知道或者也没有触犯那些批判的规则，那么他们靠的是什么？"





哈曼的回答非常干脆："天才！"哈曼因此向青年一代指出了一条出路，在文学创作中，一切要靠自己去创造，而决不能依靠现有的规则，更不能模仿现成的榜样。

像转型期的大多数作家一样，哈曼的主要精力也是用在与各种流行观点的争论上面，为此他写了大量的短文。这些短文的写作风格也很独特，哈曼采用了"组装法"(Montage)，也就是将对方观点中的荒谬之处摘录出来，组装在一起，再与与此有关的《圣经》中的场面和人物加以对照。这些文章大都发表在报纸上，后收集在一起成了一本书，书名是《语文学者的十字军东征》(Kreuzzüge des Philologen, 1762)。这个集子里最主要的文章当然是《简明美学》(Aesthetica in nuce)，有人称它是狂飙突进的"第一篇宣言"，因为狂飙突进的一些主要思想在这里已经初见端倪。东方学者米夏埃利斯(Johann David Michaelis, 1717—1791)向丹麦国建议组织一个考察团，到阿拉伯地区实地考察与《圣经》有关的人和事。这种现代《圣经》研究引起了哈曼的不安，他认为这样的研究抛弃了对"意义"的探究，陷入对细节的考证，从而从根本上动摇"典型的上帝研究"。这篇文章就是为此而写的，哈曼在这里提出了"综合阐释学"(Universalhermeneutik)的设想，认为一切阐释的出发点都应是上帝用以对凡人讲话的那些图像和语言。上帝对凡人讲话是以感性和经验为基础的，是充满感情的，同时这些讲话又是形象化的、象征性的、充满诗意的、富有创造性的。同样，人对上帝的回答也应如此。所以，哈曼说，"诗是人类的母语"。这就不仅规定了文学的神圣性，而且也规定了文学必须体现创造性，文学必须是形象的、象征的、具体的。另外，哈曼还认为，人是作为上帝在尘世的模拟而由上帝创造出来的，他是上帝在尘世感性化的结果，因而人的激情（包括性欲）是神的创造力的模拟，是人从上帝那里获得的天性。哈曼在强调感性和激情的同时，对将理性绝对化成惟一"普遍的"、"健康的"力量的主张进行了猛烈的攻击，因为不论是理性还是激情都是下到尘世的、尚须解救的人的力量，没有任何理由可以用理性来压制激情。哈曼认为，文学是维护富有诗意的激情的合法性和对付散文式的冷静和理智的良药。谁能创造这样的文学呢？天才。因为，天才是上帝的代言人，是上帝的"赠品"，是上帝的"恩赐"。真正的天才与具有"健康理智"的普通人不同，他的思想近乎"疯狂"，他的行为近

乎"愚蠢"。

《语言学者的十字军东征》这部文集中还包括讨论语言、哲学以及《新约》风格特征等方面的文章，特别值得一提的还有一篇就卢梭的《新爱洛绮斯》(Nouvelle Héloise)与门德尔松进行争论的文章。在这篇文章中，哈曼对卢梭所强调的"情感"和"自然"进行了德国式的加工，并在德国传播开来。他强调，文学作品的全部效应来自情感，自然是文学的第一要求。因此，对文学创作者来说，重要的不是规则，而是内心的生活，内心的感情。适应抽象的规则只能导致苍白无力的模仿，只有内心的自然冲动和自我感觉才能产生别人想不到的东西，才能有原创性，而原创性是文学的生命。

18世纪中叶德国书籍市场的图书急剧增加，读书不再是学者们的专利，很多书并不再是为学者而写。面对这种情况，文学评论在书籍传播方面就起着重要作用，它是作者与读者之间必不可少的中间环节。早在《苏格拉底值得缅怀的地方》中哈曼就肯定了文学评论的合法性，在《艺术评论家与作家》(Kunstrichter und Schriftsteller,1762)和《艺术评论家与读者》(Kunstrichter und Leser,1762)这两篇文章中又专门讨论这个问题。哈曼认为，文学评论代表了读者的声音，文学评论家是读者的顾问。但耐人寻味的是，他本人并不愿当这样的评论家。当时的评论家已经是"职业"写作者，写作与挣钱挂钩，因而写作就得适应读者的需求。哈曼在这方面还是个传统学者，写作不是为了取悦读者，更不是为了挣钱。

《有关教学剧的五封主教通告》(Fünf Hirtenbriefe das Schuldrama betreffend ,1762)也是哈曼的一篇重要著述，它讨论了由于市民悲剧、话剧(Schauspiel)的出现而引起的戏剧的变化，驳斥了狄德罗的戏剧主张，因为他为了保持理智的纯洁要求将奇异和滑稽当做垃圾予以抛弃。哈曼说："谁要是想把随意和幻想从美的艺术中排除出去，谁就是刺客，他追杀艺术的荣誉和生命；谁就是伪君子，他不懂得激情的语言。"此外，他还从基督教的观点出发，批判了大多数启蒙主义者所持的美德终将胜利的乐观精神。

1769年普鲁士科学院提出一个有奖竞答的问题："人仅仅靠自己的天然能力能为自己创造出语言吗？"赫尔德著文对这个问题作了肯定的



回答，并因此得奖。哈曼为此感到气愤，因为赫尔德的观点与他在《简明美学》中提出的人的语言同时起源于神与人的观点相悖。他写了两篇文章予以反驳，一是《有关语言起源的两篇书评和一篇附录》(Zwo Recensionen nebst einer Beilage, betreffend den Ursprung der Sprache, 1771)，一是《骑士冯·罗森克兰茨关于语言源于神与人的最后看法》(Des Ritters von Rosencrenz letzte Willensmeynung über den göttlichen und menschlichen Ursprung der Sprache ,1772)。在这两篇文章中，哈曼除了坚持人的语言是由神的语言翻译而来，因而它既源于神也源于人的观点以外，还特别强调语言是所有人的共同财富，每个人都可以使用它，因而他高度评价方言和民间文学。

最后还必须提及的是《对我的阅历的一些想法》(Gedanken über meinen Lebenslauf,1755)。自然与文明的对立是这篇文章的主题，哈曼认为当时社会腐败的原因就是"脱离了自然"。在哈曼看来，自然是个整体概念，它包括自然产生的全部现象世界，而一切非自然产生的均属"不自然"。艺术家应是反对"不自然"的先锋战士，自然是他们的专属领域。对艺术家来说，自然既是他们创作的对象，也是他们创作的原则，这也就是说，整个自然都是艺术创作的素材，艺术是自然情感的自然流露，艺术创作是自然发生的。这样，就既排除了法国古典主义美学所奉行的按照一定的理想来选择素材的原则，同时也拒绝了由人制造的各种非自然的规则，从而使艺术家有了无限广阔的创作素材和充分发挥自己创造性的余地。创造性地重塑自然，是哈曼对艺术家的要求。这里，哈曼将艺术家与上帝等同起来，因为艺术家也"创造世界"，虽然这种"创造"与上帝的"创造"不同，但毕竟也是"创造"。艺术家作为"创造者"或曰"造物主"肩负着重大的使命：使死气沉沉的社会再充满活力，鼓励人们按照"自然"的原则建立自己的生活环境。哈曼有关自然的这些观点，被赫尔德以及狂飙突进作家接受，并运用到历史与社会方面，在文学创作中又进一步具体化，使自然成为判断一切的标准，或为判断人类过去、现在和未来的基础。

毫无疑问，哈曼思想中有反理性主义的成分，他对基督教的信仰到了狂热的程度，他对启蒙运动的一些观点持批判态度。所有这些就使得人们在19世纪将他看做反理性主义的先驱，反启蒙运动的主将。另外，

他的观点既不系统又不明确，再加之他公开宣扬神秘，就更使人觉得他还是个神秘主义者。这些对哈曼的看法，随着时间的推移都逐渐淡化，哈曼在德国文学发展中所起的作用越来越清楚地凸显出来。这一点从他对赫尔德以及以歌德为代表的青年作家的影响就可以看得很清楚。在柯尼斯堡赫尔德就认识了哈曼并将他当做自己的老师，他们这种亲密的关系一直保持了下去。是赫尔德将哈曼的思想从处于德国边陲地带的柯尼斯堡传到德国的腹地莱茵河地区，以歌德为代表的狂飙突进作家将哈曼的思想当做福音，后来的浪漫作家将哈曼尊为他们的先驱。所以，赫尔德和哈曼的关系特别重要，没有哈曼的思想就不会有赫尔德在理论上的建树；同样，哈曼的思想如果不是经过赫尔德的传播和加工，哈曼本人就不会有这样大的影响。特别是他的情感论、经验论、天才论、自然论等，都是经过赫尔德的介绍而传播开来的。所以，歌德在《诗与真》中说："……我们青年人对于他(指哈曼——引者)的关注，借助于赫尔德而总是保持着。"歌德在谈到哈曼对青年一代的影响时说："他(指哈曼——引者)所著的《苏格拉底值得缅怀的地方》轰动一时，而对于眩惑人的时代精神抱反感的人特别欢迎它，从这本书可以隐约感到著者是一位深思熟虑的思想家，谙于世情及文学，同时又承认世界中有某种神秘的、难以探究的东西之存在，而他又以戛戛独造的文笔把他的思想表达出来。固然，支配当时文坛的作家们把他看做幽玄的梦想家，但是有向上心的青年不得不为他所吸引……"

### 四 狂飙突进的理论奠基者——赫尔德

哈曼是狂飙突进的先驱者，而赫尔德是狂飙突进的理论奠基者。赫尔德不仅将哈曼尚未完全想清楚的思想用明确的语言表现出来，将哈曼常常仅仅是预感到的东西变成精确的命题，而且还对哈曼的思想进行了改造和发展，进而提出了自己的崭新的观点，从而开启了狂飙突进文学运动的序幕，使启蒙运动进入它的最后阶段。赫尔德不是作为作家，而是作为理论家促成了狂飙突进文学运动的兴起，他是德国18世纪最伟大的思想家之一。

赫尔德才华横溢，智力超群；他坚持原则，刚正不阿，品格高尚。他一生始终坚持两个基本立场：一是相信人类历史总是朝着人道和自由的方向不断进化；二是相信人身上有巨大潜能，这些潜能应当而且能够充分、有效地发挥出来。赫尔德一生勤奋写作，但是他著书写文章并不是为了创立自己的思想体系，而是针对现实，除弊兴利，推动德国文化的发展。因此，他是带着强烈的责任感和使命感来参与当时有关神学、哲学、美学、文学、语言甚至还有政治的争论。作为一个启蒙主义者，他相信只有通过争论才能获得真理，批判就成了他的最高原则。也正因如此，他的论述就常常不够系统，结构也往往不够严谨，一些情绪化的、甚至是挑衅的话时有出现，这就给人留下攻击他的把柄。赫尔德的一生都在与他人论战，他的论著是在论战中诞生的，是为论战而写的。

赫尔德涉及的领域很广，但在任何一个领域他都没有建立起绝对权威的地位；赫尔德的著述很多，但没有一部著作可以算是"经典"。所以，赫尔德的伟大，不在于他有一个完整的、连贯的思想体系，成为某一方面的权威，而在于他从新的角度，或者是重新思考了别人的观点，或者创造性地提出了自己的观点。这些观点虽然构不成严密的体系，但发人深省，催人思考，极具吸引力和启发性，这是赫尔德思想的最主要特点之一。也正因如此，赫尔德就成为18世纪德国思想家当中对德国的思想和文化的发展影响最大、持续时间最长中的一位。这种影响很难精确描述，因为它们已经渗透到各个方面，以致很多人接受了他的影响，但并不知道影响他的就是赫尔德，赫尔德的思想已经变成了德意志民族的共同财富。

所以，赫尔德对18世纪最后二三十年的德国文化的贡献是无法估量的，他的影响一直延续到19世纪。他不仅为德国文学史上特有的狂飙突进运动提供了思想和理论的基础，而且大大推动了德国思想和学术的发展。他从历史渊源和历史发展的角度研究文学，使文学史研究在19世纪成为一门正式的学科；他对语言起源的研究，为19世纪在德国蓬勃发展起来的语言学研究开了先河；他创立的历史观促进了辩证法的产生，他的人生观更是成为德国人道主义思想的重要组成部分。虽然我们不能说，没有赫尔德，就不会有歌德和席勒在文学上的成就，就不会有浪漫文学的出现，就不会有谢林和黑格尔的哲学，但是如果不了解赫尔德的思想，就难以理解这些文学家和哲学家的伟大建树。赫尔德是德国伟大的思想家，他在德国思想史的发展中占有关键的地位。

（一）生平

赫尔德（Johann Gottfried Herder，1744—1803），1744年8月25日生于东普鲁士的莫龙根，父亲是位教师，母亲是位善良勤劳的妇人，对子女充满母爱。赫尔德的父母是虔诚的教徒，每晚都要一起唱宗教歌曲，这既激发了赫尔德对音乐的兴趣，同时也培养了他的宗教感情，促使他长大成人以后成为一名神职人员。1761年中学毕业以后，赫尔德在莫龙根城的一个牧师家里抄写文稿，工作非常辛苦。值得庆幸的是，这家藏书非常丰富，赫尔德一有空就如饥似渴地读书，但是，这位牧师只想让他像奴隶一样干活，丝毫也不关心他的成长，他读书的欲望难以充分实现，因而他感到十分压抑。当时莫龙根被俄军占领，1762年俄国的一位军医发现了这位好学上进的青年，愿意带他到柯尼斯堡大学学外科。赫尔德痛快地接受了这位俄国军医的建议，但到了柯尼斯堡他并没有按照原来的计划去学医，而是选了他心爱的专业神学。令他始料不及的是，神学系的课程并不那么丰富有趣，枯燥无味的讲解根本无法满足他这位已经习惯于自学的学生的求知欲望。真正使赫尔德感兴趣并对他日后的思想产生影响的，是刚刚在柯尼斯堡大学任教的康德开设的有关自然科学的课程。通过康德，赫尔德知道了休谟和卢梭。休谟的经验主义和卢梭的自然观引起了赫尔德的浓厚兴趣，成为赫尔德与他的朋友经常讨论的话题。在这些朋友中，对他影响最大的是哈曼。通过哈曼，赫尔德不仅知道了莪相和莎士比亚，懂得了民间文学的意义，而且他还接受了哈曼的很多思想和观点。总之，在柯尼斯堡期间，是赫尔德大量接受新思想的时期。这时，赫尔德已经开始写作，他写即事诗，为康德编的《柯尼斯堡报》（Königsbergische Zeitung）写书评，并开始酝酿大的写作计划。1764年大学毕业，经哈曼介绍，赫尔德来到里加，在一所教会学校当助理教师，1765年在教堂兼做布道，从此就开始了他作为教师和牧师的终身职业。在里加完成了他在柯尼斯堡已经完成初稿的《论德国新文学的片断集》（Fragmente über die neuere deutsche Literatur，1766—1767），并写成了另一部有关文学和美学的著作《批评之林，或根据最近发表的论文的尺度对美的科学和艺术的一些看法》（Kritische Wälder, oder: Betrachtungen, die Wissenschaften und Kunst des Schönen betreffend, nach Maßgabe neuerer Schriften, 1769）。赫尔德在里加受到了



当局和民众的欢迎和尊敬，总的来说，他生活得很愉快。但是，贯穿他一生的基本矛盾，即他所追求的自由和人道的理想与他作为神职人员必须履行的义务之间的矛盾，在这里也已经显露出来。因此，当1769年一位商人请他伴同他到国外旅行时，他欣然接受。当局虽然一再挽留他，并答应他的职务可以一直保留到旅行回来以后，他仍然不改初衷，坚持辞职。

1769年5月23日赫尔德开始海上旅行，同年7月16日到达法国的南特。他在旅途上写成了《我1769年旅行的日志》（Journal meiner Reise im Jahre 1769），这一日志主要不是记录沿途的风光，而是记载他对在里加进行改革，特别是学校改革的种种设想。在南特赫尔德学会了法语，然后赴巴黎。在巴黎，他与"百科全书派"的代表人物有广泛的接触，他还参观了巴黎保存的文化宝藏。但是，法国并没有给他留下好的印象，他觉得法国已经成了一个日趋衰落的民族，因为它只是维护过去，而不是面向未来。法国对他没有任何吸引力，他痛快地接受了德国的霍尔施泰因-吕卑克王国的亲王的邀请，作为教师和牧师陪亲王的儿子进行"教育之旅"。在从巴黎返回德国的路上，他参观了一些欧洲城市，如布鲁塞尔、安得卫普、海牙、莱登、阿姆斯特丹等地，最后到了德国的汉堡和基尔。在汉堡他会见了莱辛，与克劳狄乌斯（Mattias Claudius）结成了朋友。在基尔与邀请他的那位亲王会面，并一起到了君主的官邸所在地欧丁。1770年7月中旬开始了"教育之旅"，经汉诺威、卡塞尔和哈瑙来到了达姆施塔特。在那里，赫尔德与默里克建立起相互支持的朋友关系。经默里克介绍，赫尔德还结识了他未来的妻子卡罗琳纳·弗拉克斯兰特（Karoline Flachsland）。1770年9月4日赫尔德一行来到斯特拉斯堡，在那里一直待到1771年春天。这时正值歌德在斯特拉斯堡上学期间，两人经常会面，从而揭开了狂飙突进的序幕。这时与赫尔德经常来往的还有另一位狂飙突进的参加者容-施蒂林（Johann Heinrich Jung-Stilling）。

赫尔德与霍尔施泰因-吕卑克宫廷的关系不很融洽，宫廷方面对赫尔德的教学方式不满意，赫尔德认为他教的那位王储不堪造就。因此，他接受了威廉·冯·绍姆堡-利普伯爵（Graf Wilhelm von Schaumburg-Lippe）的邀请到比克堡任首席牧师。1770年到斯特拉斯堡以后就正式向欧丁方面提出辞呈，1771年4月到比克堡上任。比克堡时期是赫尔德

的思想走向成熟的时期，他发表了大量的著述。不过，这些著述，有很大一部分在斯特拉斯堡时期就已经开始构思或已经构思成熟。这也就是说，这些著述中的观点是在与歌德等人的交往中形成的，因而这些著述是狂飙突进文学运动的奠基之作，是它的重要文献。这个时期发表的著述有《论语言的起源》(Abhandlung über den Ursprung der Sprache, 1772)、《德意志的特点与艺术》(Von deutscher Art und Kunst, 1773)、《人类的成长还需要一种历史哲学》(Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit, 1774)、《人类最早的文献》(Älteste Urkunde der Menschengeschlecht, 1774)等。另外，在比克堡赫尔德就开始收集民歌。

赫尔德作为牧师受到普遍的尊敬，他的布道大受欢迎，这就更加坚定了他的宗教信仰。特别是与哈曼和拉瓦特(Johann Kaspar Lavater)这两个虔诚的基督徒的密切交往，更使赫尔德——正如他自己所说——从一个"神学自由派"变成了"相信神秘的狂热派"。在比克堡，最使赫尔德高兴的是，他与卡罗琳讷相爱数年之后终于于1773年正式结婚。赫尔德与伯爵的关系总的来说不错，但他们的兴趣各异，彼此难以沟通。因此，1776年经歌德与维兰德的介绍赫尔德来到魏玛任教会总监、首席牧师等职，负责管理魏玛公国的教会和学校教育。除了到意大利旅行较长时间不在魏玛以外，赫尔德在魏玛一直生活到他去世。

魏玛的环境完全不同于比克堡，这里有歌德和维兰德这样著名的文化人，因而赫尔德到了魏玛以后心情舒畅，试图大展宏图。赫尔德接受了管理魏玛公国的教会和学校的重任，表明他不仅想借助文学表达他的思想，更想在实践中实现他的理想。正是他在公共事务中也想有所作为，就必然与魏玛宫廷产生矛盾，从而使他与基本上是维护宫廷立场的歌德也是矛盾不断。两位老朋友在魏玛相会，双方都十分兴奋，但好景不长。赫尔德一到魏玛就雄心勃勃，既要改革教育，又要改善教师待遇，以提高教育水平。他的这些改革计划由于遭到宫廷的阻挠而难以落实，另外，他这种大刀阔斧的做法也引起魏玛公爵和他的顾问歌德的怀疑和不满。赫尔德对歌德也不满意，昔日向他求教的歌德今天高高在上，不是维护过去的共同理想，而是一味迁就宫廷的需要。这些因素加在一起，赫尔德与歌德的关系日趋冷淡。





1783年歌德邀请赫尔德与他的夫人参加歌德的生日宴会，这是歌德主动采取的和解姿态，赫尔德十分高兴，从而又开始他们俩相互合作的阶段。这时歌德热衷于自然科学，他们俩常常就此交换意见，赫尔德这时写的著述也有歌德的影响。这种友好合作关系到了法国大革命以后就又中断了。像大多数德国知识分子一样，赫尔德也热烈欢迎法国大革命，并希望在德国也能有类似的革命。但是，魏玛宫廷却与普鲁士一起出兵法国镇压革命，歌德也随军出征。这样，赫尔德与歌德分别站到了两个敌对的阵营。法国大革命发展到雅各宾专政时期，赫尔德虽然也反对一切恐怖活动，但他依然认为革命是正确的，它终将胜利。他在给克洛卜施托克的信中说："……但是，整体将继续下去。不论是罗伯斯比尔和马拉特，还是卡捷琳娜（俄国女沙皇——引者）和……都无法阻挡。"这里的删节号就是指魏玛公爵卡尔·奥古斯特。赫尔德的这种态度激怒了魏玛宫廷，歌德曾警告他不要干蠢事。当然赫尔德与歌德的分歧不仅限于政治方面，在文艺观点方面分歧也越来越大，正是这些分歧使赫尔德置身于从1795年开始算起以歌德和席勒为代表的德国古典文学之外。所以，赫尔德在晚年十分孤立，心情压抑，离群索居，1803年12月18日逝世。

赫尔德在魏玛期间还有一件事值得一提，那就是他的意大利之行。特里尔的主教达尔贝格(Johann Friedrich von Dalberg)邀他一起去意大利旅行，赫尔德接受了邀请，从1783年到1784年在意大利停留了十一个月。意大利之行对赫尔德并没有产生对歌德那样的正面效果。赫尔德不是像歌德那样有闲情逸致欣赏自然以及绘画和雕塑的人，他喜欢实在，不喜欢幻化，更不愿将时间花在与实际距离很远的事情上。还有一点也不容忽视，赫尔德从小就喜欢音乐，缺少美术方面的修养，因而他没有歌德那么高的艺术鉴赏力，能从绘画和雕塑作品中看出别人看不到的东西，所以，意大利之行不是使他头脑更清楚而是更混乱。

在魏玛赫尔德虽然公务繁忙，但在业余时间仍然坚持写作，这时是他写作的成熟期，写出了为数众多的著作。首先赫尔德编辑出版了他早已开始收集的民歌，书名《民歌集》(Volkslieder 1778)，其次他积极为维兰德《德意志信使》撰稿，参与有奖征文，如《论文学对古代和现代民族的道德习俗的影响》(Über die Wirkung des Dichtkunst auf die Sitten

der Völker in alten und neuen Zeiten, 1778),《政府对科学的影响和科学对政府的影响》(Einfluß der Regierung auf die Wissenschaften und der Wissenschaften auf die Regierung, 1780)就都是征文作品。赫尔德深入研究了斯宾诺莎的著作,并在此基础上写出了《论人的灵魂的认识和感觉》(Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele, 1778)。以后赫尔德又参加了有关斯宾诺莎的争论,写成了一本小册子《上帝。几篇关于斯宾诺莎体系的对话》(Gott. einige Gespräche über Spinozas System, 1787),系统地阐述了斯宾诺莎的哲学,并接受了他的泛神论。

赫尔德在魏玛时期的最主要的同时也是篇幅最大的著作是《关于人类历史哲学的思想》(Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit, 1784—1791),这部书全面总结了赫尔德迄今为止的主要观点,共出了四卷,但是还没有完成。紧接着他又写他的另一部重要著作《关于促进人性的通信》(Briefe zur Beförderung der Humanität, 1793—1797),全书共有十卷。赫尔德写这两部书时,正值他与歌德的关系好转的时期,因而在写作过程中得到歌德的支持。

赫尔德晚年的另一项重要学术活动就是批判他的老师康德。他认为康德的"批判哲学"是一种"瘟疫",必须严加防范。不过,在这场斗争中,他仍是处于下风,因为他并没有完全理解康德的庞大体系。1799年发表了《纯理性批判的元批判》(Eine Metakritik der Kritik der reinen Vernunft, 1799),反对康德将意识与客观对立起来,尤其反对他将人的创造行动完全归功于他所说的"知性"(Verstand)。在赫尔德看来,经验、情感、想像以及理性是共同起作用的。《卡利戈纳》(Kalligone, 1800)是针对康德的《判断力的批判》而写的,赫尔德不同意康德由"无利害关系的愉悦"来推导美的概念,赫尔德认为,正因为有了利害关系我们用我们的感官才能感受到纷繁复杂的生活现象的令人惊讶的统一性。1801年赫尔德还创办了一份杂志,用真理和正义女神的名字来命名,叫《阿德拉斯蒂亚》(Adrastea)。这份杂志上的文章绝大多数是由赫尔德自己撰写的,有论文,有诗歌,还有戏剧。赫尔德对席勒的戏剧持否定态度,他写剧本的目的是要为戏剧创作提供一个正确的模式。当然,这只是一个不切实际的愿望,倒是他翻译和改写的17世纪西班牙戏剧《熙德》(Der Cid)获得了巨大成功,引起了德国浪漫文学作家对西班牙文学的重视。





(二) 主要著作

1.《论德国新文学的片断集》

《论德国新文学的片断集》(Fragmente über die neuere deutsche Literatur, 1766—1767)还有一个副标题:《新文学通讯的一份附录》(Eine Beilage zu den Briefen, die neueste Literatur betreffend),这表明赫尔德十分看中莱辛和门德尔松等编的《新文学通讯》,同时也表明他现在写的东西与那份刊物直接有关。由于受了哈曼的影响,并适应文学发展的潮流,赫尔德提出的文学批评观比之《新文学通讯》所坚持的文学批评观有了重大的发展。赫尔德认为,真正的批评不应是检验一部作品是否符合经典的规则模式,而是应当努力理解这部作品体现出来的特定时代和特定国家所特有的精神,也就是说,批评家不是"对书本做出判断",而是"从书中读出精神"。因此,批评家不是"法官",对作者和他的作品进行审判、并做出判决,而是"作者的朋友和帮手",帮助他阐释和传播他所要表达的精神。这里,赫尔德特别强调了文学的历史性和文学批评的阐释性。另外,在这个集子里,赫尔德特别强调了感觉的重要性。哈曼说过:"有上帝在,故我思。"赫尔德将这句话改写成:"我感觉自己,故我在。"赫尔德所说的"感觉",既包括人的自我感觉,也包括对外界的感觉。据此,他认为,文学就是用感性的形象来体现人感觉到的东西。这本书的出版受到了读者的欢迎,也受到格莱姆、尼考莱和康德等人的赏识,但也遭到一些人的反对,其中包括莱辛。为了反驳这些批评,赫尔德写了一系列文章,最后汇集成一本书,那就是《批评之林》。

2.《批评之林》

像前一本书一样,《批评之林》(Kritische Wälder, 1769)这本书也不是一本系统的专著,它也不是具体地针对某些文学作品或文学现象,而是为了反驳自己不能同意的各种观点而写成的短文。这些短文,无论是就它们的形式,还是就它们的内容,都缺乏统一性,因而,赫尔德用拉丁文的silvae作为他的书名。这个拉丁文的词在古代和中世纪是用来指称"文章汇编",直译成德语就是Wälder(森林)。这部文集讨论的重点是温克尔曼和莱辛,赫尔德承认他们两位都具有原创性的伟大,但他们之间也有区别。温克尔曼考察艺术是从情感出发,而莱辛在对艺术进行分类时带有更多的理性主义色彩,他要求艺术家遵守特定艺术种类的特定

原则，他过分注意文学艺术作品对读者或观众的作用。赫尔德认为，文学艺术作品的成功与否不在于它是否遵守了有关的规则，而在于艺术家个人的能力是否发挥出来。另外，一部文学或艺术作品起什么作用，除了它本身的力量以外，还与读者或观众的感悟能力有密切关系。因此，文学或艺术作品的力量，是在与读者或观众相应的感悟力的相互作用中起作用的。在这部文集中，赫尔德还针对当时对荷马、维吉尔、贺拉斯等人的评论提出了自己的主张，评价一部文学作品或一种文学现象，不能根据抽象的标准，不能从固定不变的"品位"出发，必须充分顾及到产生这部作品或这种现象的历史的、地理的、社会和个人的前提。评论者必须让自己置身于产生这些作品或现象的具体的环境中，以"顺从的灵魂"去感受外来的文化："要了解希伯来人，自己就得变成一个希伯来人；要了解阿拉伯人，自己就得变成一个阿拉伯人；要了解施卡尔德，自己就得变成一个施卡尔德；要了解巴尔德，自己就得变成一个巴尔德。"

3.《论语言的起源》

人的语言是怎么产生的，是18世纪热烈讨论的话题，不同的人有不同的答案。康蒂雅克（Ètienne Bonnot de Condillac）提出了自然论，认为人与动物都是"有感觉的机器"，受到刺激就会发出声音，语言就是这些声音发展而来的。卢梭提出了社会论，认为不仅动物没有语言，就是人原先也没有语言。只是当人与人之间有了交往，从而形成了社会，才产生了语言。除了这两种主张以外，还有一种理论，认为是上帝创造了语言，并在天堂教给了人。哈曼的语言起源论与这种理论十分相似，不过它的真正代表是德国人聚斯米尔西（Johann Peter Süssmilch）。聚斯米尔西是普鲁士科学院院士，他的这种理论与普鲁士国王的宗教观以及他推行的文化政策不相符合。普鲁士国王一向反对独尊基督教，反对用神学解释一切，反对把一切文化现象都纳入神学。为了阻止聚斯米尔西的这种神学观的影响，国王作为名义上的科学院院长建议就语言起源的问题开展有奖征文活动，题目是"仅仅靠自己的天然能力人能为自己创造出语言吗？"赫尔德撰写了《论语言的起源》(Abhandlung über den Ursprung der Sprache，1772)这篇征文，并获得奖励。赫尔德在这篇文章中对上面提到的三种有代表性的观点逐一进行驳斥，并提出了自己的观点。他的出发点是人与动物不同，人有感情，有理性。他承认语言是人的原始本能，但是这种本能是在人的意识行动中逐步具体化的。因此，语言与人的感情是不可分割的，它表达了人的感情和激情，它是那些使用它的人的共同的社会意识和历史意识的结果，语言与社会和历史是紧密相连的。赫尔德还认为，语言是文学的材料，因而他得出结论："语言的天才是一个民族的文学天才。"这里赫尔德使用了当时已经广泛使用的"天才"（Genius，Genie）这个概念，意指那种有丰富想像力和无限创造力的人。赫尔德的这篇文章推动了在19世纪兴起的语言哲学的建立。



4.《德意志的特点和艺术》

《德意志的特点和艺术》(Von deutscher Art und Kunst，1773)这部论文集虽然1773年才出版，但其中的文章已在1771年也就是赫尔德在斯特拉斯堡时期就已经开始撰写和开始构思，因而它们是在赫尔德与歌德会面的冲击下写成的。赫尔德是这本书的主编，其中除歌德论德国建筑和墨泽尔论德国历史的文章以外，还有赫尔德亲自撰写的两篇文章《莎士比亚》(Shaspeare)和《关于莪相和古代民族的歌体诗的通信摘要》(Auszug aus einem Briefwecksel über Ossian und die Lieder alter Völker)。

赫尔德的《莎士比亚》一文开创了德国接受莎士比亚的新阶段，从此莎士比亚不仅成了德国作家崇拜的偶像，而且赫尔德揭示出的莎士比亚的创作原则也成为德国作家创作中遵循的原则。

莱辛虽然也充分肯定了莎士比亚的伟大意义，但他仍然从悲剧的本质和规则出发，力图证明现代的莎士比亚悲剧与古代的希腊悲剧存在着共同点，从而得出了莎士比亚的戏剧与亚里士多德的悲剧学说相一致的结论。这也就是说，在莱辛看来，存在着在任何时候、任何地方、任何情况下都适用的戏剧原则。赫尔德与此正好相反，他的出发点是，任何戏剧都是特定时代、特定民族、特定环境的产物，他力图证明的是莎士比亚戏剧与古希腊戏剧的不同。他指出，希腊悲剧是由合唱队发展而来的，而莎士比亚的戏剧则源于历史大戏和木偶戏。另外，莎士比亚所处的社会与历史环境也完全不同于古希腊的社会历史环境。因此，赫尔德的结论是："索福克勒斯的戏剧与莎士比亚的戏剧完全是两回事，在一定意义上它们几乎没有共同的名称。"莎士比亚的伟大不在于

他——就像莱辛所认为的那样——最大限度地实践了亚里士多德的理论，而在于他创造出了符合时代要求的作品，而符合时代的作品必然也是自然的作品。法国古典主义戏剧家只是一味适应古希腊的艺术规范，结果他们只能模仿，而任何模仿都是不自然的。莎士比亚是个天才，他的伟大特点就是创新和自然，他不仅以此表达了他的那个时代，而且能够激发别的天才发挥他们的潜能。赫尔德关于莎士比亚的论述为在迷雾中追求的青年作家指出了出路，学习莎士比亚，像莎士比亚那样进行创作，成为他们的行动纲领。赫尔德在《关于莪相和古代民族的歌体诗的通信摘要》一文中对莪相和古代民族的歌体诗表达了无限崇敬之情。赫尔德的这种崇拜之情，首先来自这样的认识：文学与“非文明”(Unkultur)是不可分割的。真正的文学只能产生在人类进入文明之前，因为“一个民族越是粗野，也就是说，它越是生动活泼，越是无拘无束，它的歌也就必然更生动、更自由、更富诗意”。按照赫尔德的观点，文学的特点是自然、朴实，充满情感和想像，而人类一旦进入了所谓的“文明”社会，这些特点就逐渐被遏制。因此，古老的民族拥有真正的文学。其次，赫尔德对莪相以及古代文学的崇拜还与他对民歌的特殊理解与特殊兴趣有密切关系。德语中的“民歌”(das Volkslied)这个名词是赫尔德自己造的，它是一个复合词，其中的“民”(das Volk)有多种意义，相当于中文的“人民”、“大众”以及“民族”，因此，赫尔德谈民歌的性质时这样说：“毫无疑问，诗，特别是歌体诗，从一开始就是大众的，也就是说，它是轻快的、简单的、从对象出发的、用的是大众的语言。”这里“大众的”一词德文是volksartig，这个词既相当于汉语中的“大众的”，也相当于汉语中的“民族的”。赫尔德的意思就是，最初的文学，特别是其中的歌，都具有大众性和民族性。这里的“大众性”不是指这样的文学是人民大众集体创作的——这是后来的人对民歌和民间文学的理解——而是指这样的文学体现了民族的原始特性和大众的质朴精神。最初的德意志文学也具有这样的民族性和大众性，但随着拉丁文化的侵入，这种民族性和大众性就逐渐丧失了。在丹麦，特别在英国，这种民族的大众文学的残余还可以找到，人们对它们还感兴趣。也正是因为这个原因，才产生了莎士比亚这样杰出的大师，他继承了本民族的、大众的传统。在德国，人们对古代文学的残余失去了兴趣，德意志民族自己的自然朴实的文学传



统长期遭受外来的，主要是来自法国的，反自然的因而是矫揉造作的文学的挤压。因而，赫尔德认为，当务之急就是收集民歌，以保存德意志自己的自然文学的残余。因为正如赫尔德自己所说，这些原始的民间文学的残余，也就是“莪相，粗俗人的亦即施卡尔德的歌，浪漫谣曲，地方性的文学，可以将我们带上更好的路”，这条“更好的路”，以歌德为代表的狂飙突进的作家走了，浪漫文学的作家也走了，德国文学由此发生了重大转变，实现了“范式转换”。

5.《民歌集》

赫尔德在《关于莪相和古代民族的歌体诗的通讯摘要》中阐述了他对民歌的看法，与此同时也开始收集民歌。早在斯特拉斯堡时期他就开始筹划，到了比克堡正式开始收集。赫尔德收集民歌受哈曼的影响，也受英国诗人珀西(Thomas Percy)的启发。他也像珀西一样，在所有的地方，“在大街上，在小巷里，在鱼市上”收集残存的有真正文学价值的民歌。但他与他的朋友收集到的民歌不够一本书，于是他们就扩大收集范围，不论是什么地方的，只要是适合赫尔德关于民歌的设想的，就一律收录。于是，1778年出了《民歌集》(Volkslieder，1778—1779）第一卷，1779年出了第二卷。赫尔德死后数年，米勒(Johannes Müller)对赫尔德的《民歌集》做了加工和补充，并将书名改为《民歌中各族人民的声音》(Stimmen der Völker in Liedern)。

赫尔德的《民歌集》中收集的民歌，有德国的、英国的、立陶宛的、西班牙的、苏格兰的、索布族的、塞尔维亚的、瑞士的、丹麦的、古代北欧的、拉普族的、希腊的、法国的、中古拉丁语的、意大利的、爱沙尼亚的、格陵兰的、波西米亚的、秘鲁的、鞑靼族的。从德国文学中还选了奥皮茨、达赫(Simon Dach)、克劳狄乌斯、歌德以及赫尔德自己的诗。另外，莎士比亚的作品也占了很大篇幅。

赫尔德收集民歌的范围如此广泛，是与他对文学，特别是对民歌的认识密切相关的。赫尔德不仅强调继承本民族文学传统的重要性，同时也强调尊重别的民族的文学传统的重要性。他坚信并力图证明，任何一个民族都有文学创作的才能。不过，不论是本民族的文学，还是异民族的文学，都必须具有“大众性”。“大众性”的标志就是“真实”和“生动”，即以生动活泼的形式“忠实地描绘了激情、时代和习俗”。所以，赫尔德

所理解的"民歌"就不局限于由大众创作的并在民间流行的歌体诗，而且也包括作家写的诗。因此，他称荷马是最伟大的"民间作家"(Volksdichter)。

赫尔德收集民歌在当时并不是一种孤立的现象，由于受英国的影响，在德国出现了崇尚民间文学的热潮。赫尔德关于民歌和民间文学的精辟论述和所采取的实际行动，只是这一热潮中的最重要的一环，但不是惟一的一环。正是这股热潮，大大扩展了德国作家的视野，使歌德这样的诗人创作出了德国文学中迄今最优美的诗歌；正是这股热潮，使德国作家的目光转向世界，为"世界文学"开辟了道路；正是这股热潮，使过去不登大雅之堂的文学形式受到作家的重视，从而出现了德国浪漫文学的丰富多彩的表现形式。

6.《人类的成长还需要一种历史哲学》

《人类的成长还需要一种历史哲学》(Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit, 1774) 是一篇阐述赫尔德自己的历史观的文章。当时对人类历史有三种不同的观点，一是卢梭的倒退论，认为历史是人类不断退步的过程；二是伏尔泰的怀疑论，认为历史是没有目标的来回反复的过程。还有一种观点是伊瑟林(Isak Iselin)的进步论，认为历史是不断进步、直线向上的过程。这三种观点，赫尔德都不能同意，尤其是伊瑟林的观点更是他批驳的重点。

按照伊瑟林的观点，人类的早期阶段仅仅是人类向更高阶段发展的一个阶梯，它的价值和意义远不及以后的发展阶段，而且任何一个更高的发展阶段都比它以前的发展阶段更有意义，更有价值。赫尔德坚决不能接受这样的历史观，虽然他也承认人类历史总是不断向前发展的，但他同时又强调，每个时代，人类的每个发展阶段，都有它自己独特的意义和价值，都为那个时代、那个阶段的人提供了"最佳环境"，实现了当时可能实现的幸福。以后的发展阶段并不一定比以前的阶段更好，即使人类最原始的阶段也为人提供了可以与以后的发展阶段相媲美的"最佳环境"。因此，人们就不能以一种抽象的尺度去衡量所有的时代，所有的发展阶段，不能以后来的发展阶段的尺度去衡量以前的发展阶段。赫尔德的这种理论导致他对中世纪的价值重估。中世纪不是像当时人们认为的那样是个"黑暗时代"，而是同其他时代一样是"光明时代"，





它有自己特有的辉煌。更值得注意的是，赫尔德谈到他身处的18世纪时，不仅没有把它看做人类发展迄今达到的顶峰，反而否定多于肯定，批评多于赞扬。赫尔德对18世纪出现的军国主义、殖民主义、专制主义和奴隶买卖等深恶痛绝，严词抨击。他还对他所看到的民族独立的丧失、信仰的丧失、市民自由的丧失表示愤慨，只是在文章结尾表示了一点希望，但这种希望也显得软弱无力。

很显然，赫尔德的历史观不论在理论上还是在实践中都具有重大意义，是思维方式的重大转变，它对19世纪朗克(Leopold Ranke)的历史主义和马克思的历史唯物主义都有相当的影响。不过，赫尔德的历史观也有自相矛盾的地方，他既是个因果论者又是个目的论者。也就是说，他既认为气候、经济和政治等因素决定历史的进程，同时他又认为历史中存在一个结构、一个计划，历史的进程就是这种结构外显的过程，就是这个计划实现的过程。这个结构是什么，人不得而知，因为它是上帝定的。在他以后的著作中明确地认为这种结构和计划就是人性。

7.《关于人类历史哲学的思想》

赫尔德到魏玛以后不久就打算扩展和补充他在《人类的成长还需要一种历史哲学》中所阐述的观点，不过到了1782年才拟定好《关于人类历史哲学的思想》(Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit, 1784—1791)这本新书的计划，1783年到1784年冬写出了第一卷的前五章，1784年第一卷出版，1785年第二卷出版，1789年出第三卷，1791年出第四卷。按照原来的计划，还要接着写下去，但由于种种原因未能接着往下写，因而这是一部未完成的巨著。我们说它是巨著，不仅因为它有四卷之多，而且还因为它涉及范围非常广泛，诸如生物的进化，各国的历史、地理、文学、艺术、风土人情、科学技术、哲学、宗教等都包括在内。

赫尔德写这本书的时候，是他与歌德的关系由冷变热的时期，融洽的关系使他们有可能坦诚地交换意见。这时歌德正在研究自然，这对赫尔德有很大影响。在这部著作中，赫尔德将自然科学的和历史科学的研究方法结合起来，他的方法论的出发点是，人是自然界的一种生物，他与其他生物享有同样的生存条件。因此，他从表述自然开始，并且使用大量当时的自然科学的研究成果和探险旅行的发现。另外，还必须注意

到，这本书是在法国大革命的酝酿和实际进行中写成的，这一伟大的历史事件为一向追求人道主义理想的赫尔德打开了新的视野，使他更加坚信人类历史也像自然界一样，总是从一定的条件出发按照一定的法则而发展，而发展的目标就是人性或曰人道的充分展现。因此，他对未来充满希望，而对眼下的现实中的种种弊端更加不能容忍，对一些人因受先验论的影响在变革的风暴即将来临之际仍然执迷不悟深感不安。这样，这部书就不是一部纯理论的著作，作者在书中提出的理论观点都不是通过推理得出的抽象结论，而是从现实事件中提出的认识或是针对现实而提出的解决方案。

这部著作大致内容是这样的：

第一卷首先描述无机物经过植物和动物到人的自然发展过程，在这里赫尔德特别突出了"发展"(Entwicklung)这个概念。其次，赫尔德在这里提出了他的"人性观"或曰"人道观"(Humanitätsauffassung)，人性或人道的发展贯穿整个人类历史，它对赫尔德来说不仅是批评当时社会现实的依据，而且还是人类追求的理想。不过，他同时也强调了人性或人道的历史性，它不是一成不变的，它是随时间和地点而变化的。他说："全部人的历史就是一部人的力量、行动和冲动因地点和时间而异的纯粹的自然史。"第一卷出版以后，一些人给予积极评论，但遭到康德的反对，因为他认为该书包含一种"最危险的倾向"，宣扬唯物主义的发展论。

第二卷着重讨论人的发展，赫尔德认为人的发展不是"天意"，而是它自身的力量和周围的环境共同促成的。因此，人在不同的地方和不同的时间是各不相同的。"但是，尽管生活在不同的洲和不同的地区的人各不相同，但不管在什么地方都只有一个人类，它受气候和其他环境的影响而获得自己特有的特点。"这也就是说，不管在什么地方、什么时间，人都拥有人性或人道，人都应享有幸福，而享有幸福的多少又取决于人性或人道达到的程度。在这一卷中赫尔德还讨论了类与个体的关系。类是统一的，个体是各异的。赫尔德将这一观点运用到当时的社会：从类的统一出发，他强调所有的人，不分种族和等级，一律平等，从此反对当时的殖民主义和等级制度；从个体各异出发，他强调每个人都有权保持自己的个性，反对以类的名义对个人进行束缚，反对扼杀个性的专



制制度。在这里赫尔德又与康德发生了矛盾，因为康德着眼于类，类的完善是追求的目标，个体的完善必须首先服从类的发展目标。

第三卷集中讨论了人道理想，古希腊和古罗马被当做正面和反面的例证。希腊人享有充分的自由，每个人都与社会和谐一致，并在社会中充分施展自己的才能。因此，希腊人拥有"能动的人性"(die wirkende Humanität)，而一个国家是否健康，能否长存，就取决于个人的"能动人性"能否充分发挥。古罗马就是因为扼杀这种"能动人性"而成为反面典型。很显然，赫尔德这是在借古喻今，批评罗马是揭示德国当时的弊端，赞扬古希腊是为德国指出一条出路：民主、自由、启蒙和爱国。

第四卷介绍了亚洲和非洲一些国家的历史以及欧洲从基督教诞生到16世纪的历史。这里仍然是借古说今。本来打算一直写到18世纪，但由于客观形势的变化无法按照原计划再写下去，赫尔德转而写他的另一部著作。

8.《关于促进人性的通信》

法国大革命的发展出乎赫尔德的意料之外，雅各宾党人推行的恐怖政策使他不安，因而他的《关于人类历史哲学的思想》的第四卷写到16世纪再也无法写下去了。但是，赫尔德并没有因为所谓的"革命的恐怖"而改变他对革命的基本信念。他仍然坚持共和的理想，革命对他来说仍然具有无可估量的重要性，他一如既往地痛恨德国的封建制度。为了表达他的这种政治信念，他就放弃了原来的计划，改写《关于促进人性的通信》(Briefe zur Beförderung der Humanität，1792)，因而这本书可以看做是《人类历史哲学的思想》的续集。

这本书虚构了两个人，他们之间彼此通信，讨论与政治有关的问题。虽然他们俩的立场不同，但都以表面上中立的态度表达了赫尔德自己的自由民主的思想。保卫革命，反对保守派对它的诬蔑；维护共和制，反对坚持专制制度的人。法国大革命的经验为德国提供了可以学习的模式，法国的中产阶级的政治能量是不可低估的。这些激进的思想，赫尔德最初是用最激烈、最明确的语言表达的，赫尔德的朋友们看了以后极为震惊，认为这样的言论必然招致魏玛亲王的严惩，因而他们劝赫尔德话要说得婉转一些。赫尔德接受了朋友们的劝告，在保留基本观点的前提下，在文字上做了大的改动，话说得更隐晦了一些。

这本书不是一本有系统的专著，而是论文、格言、摘录、翻译等的拼凑。书中谈到了富兰克林(Benjamin Franklin)令人敬佩的伟大业绩，谈到了赫尔德自己1769年提出的概念“时代精神”(Zeitgeist)。在比较欧洲各民族的文化成就以后，赫尔德认为，德国人曾经是正在发展中的人道生活的中介人和解释者。最后是一系列关于德国宫廷的文章，有莱辛反封建文章的摘录，还有许多首诗。这本书尽管结构零乱，内容庞杂，但基本思想十分明确：人在伟大历史事件的更迭中总会不断“进步”，人性或曰人道总会实现。因此，不论是个体，还是社会，甚至还有宗教，都必须从人性或人道的角度去考察和评价。宗教改革和法国大革命是欧洲近代史上惊天动地的大事，因为它们保护了人性。相反，18世纪的德国却应当受到谴责，因为在那里扼杀和摧残人性。不论是等级偏见，还是宗教之间的互不容忍；不论是奴隶买卖，还是殖民扩张；不论是恐怖统治，还是干涉革命，都必须反对，因为它们不是促进人性，而是扼杀人性。所以，这部著作，既表达了作者对当时现实的极度不满，也表达了他对人性或人道理想的无限向往。

（三）基本思想

赫尔德的著作包括文学与美学、音乐与绘画、语言与语言学、神学与哲学、历史与地理、教育学与心理学、医学与人种学、地质学与植物学。在所有这些方面，赫尔德都提出自己的见解，但贯穿他全部著作的基本思想是总体观、民主观和历史观。这三者是一个不可分割的整体，它的目标就是使人成为真正的人，人的本质力量充分展现出来。也就是说，他的核心思想是人性论或人道论。

赫尔德认为，宇宙万物和人类社会的各种现象都是统一的，是相互关联彼此制约的。只有从总体出发，掌握各种知识才能认识世界和了解人；也只有这样，人才能成为一个全面发展的人，而这种全面发展又是人成为一个真正的人的一个重要前提。赫尔德的民主思想不仅表现在他对法国大革命始终如一的肯定（这在当时的德国知识分子中是罕见的），更主要的是表现对“大众”、“人民”的重视。赫尔德的历史观的主要内容是：人类社会受自然条件的制约，人类历史的发展有一定的规律，人类社会的一切现象都有产生、发展、衰落的过程。赫尔德对他所研究的每一个社会现象都要探讨它的起源和发展，历史上的每个时代他都



承认有它存在的价值，都是历史发展中的一个阶段。“人性”或“人道”，按照赫尔德的解释，并不单指对人的同情和怜悯，也不单指“人的权利”、“人的义务”、“人的尊严”和“爱人”等，而是这一切的总和。赫尔德的人性论还有一个重要内容就是人要相信自己的价值，维护自己的尊严，不论是在个人的还是公众的事务中都要按照自己的意志行事。因此，他不能同意康德的观点。康德说：“人是需要有一个主人的动物。”赫尔德说：“应该将这句话颠倒过来！需要有一个主人的人是一个动物。”

赫尔德毕生都是个神学家，虽然对于神、启示和信仰的看法，既不同于正统的新教观点，也不同于哈曼的灵魂论。赫尔德从未否定过上帝的存在，只不过对他来说上帝不是一个形而上的概念，也不是一个绝对的抽象，而是一切力量的源泉，把一切联系在一起的核心。“神”无处不在，自然和社会的一切都受“神性”的支配，都是“神性”的体现。这样，历史就成了“上帝”实现其意图的过程，“人性”或“人道”就成了“神性”的体现。赫尔德的所有思想都有“上帝”的影子。



赫尔德没有专门创立自己的美学体系，他的文学观就体现在上述思想之中，他特别强调了文学的自然性和民族性。文学必须以自然的方式表达人的自然的感情，就如同人类发展早期阶段的文学那样。另外，一个民族的语言、神话和文学是一个统一的有机的整体，而这个整体是由特定民族在特定历史阶段的政治、宗教、气候等决定的。因此，一个民族的文学是无法转移的，模仿外来的文学是没有出路的。只有再度回到文学的原初状态和恢复自己民族的特点，才能重展雄风。

了解了赫尔德的基本思想，就很容易理解赫尔德为什么置身于以歌德和席勒为代表的德国古典文学之外。这不是由于赫尔德与歌德和席勒的性格不合，更不是因为赫尔德嫉妒歌德和席勒在德国文学界的显赫地位，真正的原因是他不能接受歌德和席勒在古典文学时期的理论主张和实际行动。首先，赫尔德坚持民主思想和共和理想，主张为了人性的进步必须改变现有的社会制度和政治制度，不能接受席勒借道艺术走向自由的主张，更不能同意歌德与宫廷妥协的做法；其次，赫尔德始终面向大众，面向自己祖国的文化，不能接受歌德和席勒将文学艺术家看得高于一般民众的精英思想，也反对将古希腊看做至高无上的榜样；再其次，赫尔德坚持认为文学艺术必须与时代和民族相结合，必

须适应时代的要求，关心民族的命运，因而不能接受歌德和席勒的文艺思想中所包含的文学艺术具有独立自主性的倾向，反对他们想要超越时代的现实和民族的苦难的企图。总之，赫尔德始终是一位彻底的启蒙主义者，他作为启蒙运动尾声的狂飙突进的理论奠基人，曾对狂飙突进时期的歌德和席勒产生过巨大影响，没有他的影响歌德在狂飙突进时期的突出成就就难以想像。但是，歌德还有席勒，并没有只停留在狂飙突进阶段，他们又往前迈了一步，创造了德国文学史迄今无与伦比的顶峰古典文学(Klassik)。古典文学已经不属于启蒙运动的范围，它是德国文学发展的又一个新阶段，赫尔德因固守他原有的阵地，这个新阶段就与他无缘。

### 五　狂飙突进的主将——青年歌德

赫尔德对狂飙突进的贡献无可估量，因为他为它奠定了理论基础，但文学新时代的开创主要不是靠理论，而是靠创作。青年歌德正是通过他的杰出的创作开创了德国文学史的一个新时代，即"狂飙突进"时代。赫尔德在他的《德意志的特点和艺术》中说，随着歌德的出现，"一个新的莎士比亚诞生了"。赫尔德的这句话是对歌德在德国文学中的地位和意义的最好概括，因为到那时为止，德国文学中还没有一位作家像莎士比亚在英国文学中那样，由于他在国内外的影响而成为本国文学的代表。德国文学迫切需要一位像莎士比亚那样伟大的作家，歌德以其自身的伟大成就完成了时代的这个要求。同时，还必须指出，世界文学中的许多伟大作家(包括莎士比亚)，他们或者是诗人，或者是剧作家，或者是小说家，但在这三方面同时做出伟大贡献并对本国乃至外国的文学发展产生巨大影响的，还比较少见。而歌德就是这样一位作家！他不仅以他的《葛兹》(Götz von Berlichingen)和《少年维特的烦恼》(Die Leiden des jungen Werthers)开创了德国戏剧和小说的新局而，而且他的诗歌也是德国诗歌发展的新起点。

在一些文学史的著作中，常常用"歌德时代"(Goethezeit)这样一种说法来概括歌德所经历的那个时代，这种说法当然不够科学，至少不够全面，因为从18世纪末到19世纪初德国出现了一大批文化巨人，单就文学而言，就有席勒、荷尔德林以及一大批浪漫主义作家。但是，如果光看



歌德对整个时代的影响，将那个时代称为"歌德时代"也无可非议。这不仅因为他的思想代表了那个时代的精神，而且那个时代的文学都程度不同地有歌德的印记。也正因如此，不仅在他生前，而且在他死后，他是德国作家中被评论乃至争论最多的作家。如此众多的评论和争论正好说明他的影响。

歌德的文学创作时间长达六十多年，粗略地划分可以分为早期和晚期两个大阶段，早期的中心是狂飙突进，晚期的中心是古典文学。这里，我们先介绍他的早期的创作活动。歌德是狂飙突进的主将和核心，不论是在斯特拉斯堡，还是在法兰克福，或者其他的地方，都有一批作家聚集在他周围，形成一个团体，人们称他们为"歌德派"(Goetheaner)。歌德所以成为狂飙突进文学运动的领军人物，因为他是他们当中最激进的，但这只是仅就文学创作而言，而不是他的政治态度。在他的作品中，他将个人与社会的冲突，也就是他在《纪念莎士比亚命名日》(Zum Shakespeares-Tag ,1771) 中所说的"我们的意愿所要求的自由与整体的必然进程之间的冲突"推向了极致，但他对宫廷、对贵族、对专制制度的批评远不如他的朋友们——如伦茨——那样激烈。他希望当权者能接受人道主义的理想，推行符合人道主义精神的政策，但并不要求改变宫廷统治的格局，更不要求通过革命推翻现存的制度。这就注定这位在文学上最激进的"反叛者"可以直接来到魏玛宫廷做官。

(一) 生平

歌德 (Johann Wolfgang von Goethe)，1749年8月28日生于法兰克福，1832年3月22日死于魏玛。

1. 童年与莱比锡求学时期(1749—1770)

歌德的出生地法兰克福是神圣罗马帝国皇帝加冕的地方，不属于任何小邦，是个独立的城市，这里的市民一般具有较强的独立意识。歌德的父亲约翰·卡斯帕尔·歌德 (Johann Caspar Goethe，1710—1782)出身市民，花钱买了个只有虚名的皇家参议的头衔，他知识丰富，爱好艺术，生活严谨。母亲卡塔莉娜·伊丽莎白·歌德 (Kathalina Elisabeth Goethe，1731—1809)，婚前姓泰克斯图(Textor)，她精明活泼，富于幻想，好讲故事。歌德的父母共生了六个孩子，活下来的只有他和他的妹妹科尔内莉娅(Cornelia，1750—1777)。歌德家境富裕，父母对他寄予厚望，为

他请了各科的老师，教他学希腊语、拉丁语、法语、意大利语、英语、希伯来语、绘画、音乐、古代哲学、法学入门以及击剑、骑马等。歌德小的时候就显示出他的创作欲望和文学才能，1757年新年就写诗赠给他的外祖母，这首诗是保存下来的歌德最早的作品。从1753年起歌德就接触傀儡戏，戏中表演的《浮士德的故事》引起他的兴趣。1759年法军占领法兰克福，一位法国军官住在他家里，此人常常带歌德去看法国戏剧的演出，从而引起了他对戏剧的兴趣。

1765年10月歌德到莱比锡上大学，父亲为他选的专业是法律。当时莱比锡大学有许多著名的教授，其中也包括高特舍德和盖勒特，但这些人讲的课让这位青年学生感到索然无味，倒是绘画成了他的兴趣所在。歌德在莱比锡并没有把全部心思用在学习上，他热衷于社交活动，与好几位女子有亲密关系，并于1766年与舍恩科普夫（Anna Katharina Schönkopf）订婚，但在1768年又解除关系。

歌德在莱比锡写了不少作品，但大部分都被他自己焚毁，留下来的仅有描写他与舍恩科普夫爱情关系的诗集《安乃特》（Annette，1767）以及剧本《痴情人的反复无常》（Die Laune des Verliebten，1767）和《同罪人》（Die Mitschuldigen，1768）。1768年8月歌德因病回家修养，一直住到1770年3月，此时思想消沉，钻研炼金术和神秘主义。

2. 斯特拉斯堡和狂飙突进时期（1770—1775）

到1770年歌德已经恢复健康，同年3月到斯特拉斯堡大学继续他的学业，于1771年8月毕业，取得了相当于博士学位的法学学位。在斯特拉斯堡期间，歌德经常与一些朋友聚在一起，谈天说地，形成一个固定的团体，名为"同桌会"（Tischgesellschaft），这个团体的成员大多是狂飙突进文学运动的参加者。歌德在斯特拉斯堡的最大收获就是与赫尔德相见。赫尔德的思想和认识直接影响了歌德，使他对文学艺术的认识发生了根本性的变化，明确了自己的创作方向，走上了符合时代要求的创作道路。过去歌德也读过维兰德翻译的莎士比亚的作品，对莎士比亚也有一些了解，但并不知道他的真正伟大之处。是通过与赫尔德的交谈，歌德才知道了莎士比亚的真正伟大之处，那就是1771年在法兰克福朋友当中为纪念莎士比亚命名日所作的报告中所说的："莎士比亚的戏剧是一个美丽的西洋镜，世界的历史拴在一根看不见的时间线上从我们眼



前滚滚而过。他的布局，按照通常的看法，不是什么布局，但他所有的剧本都围绕着一个秘密点运转……在这点上，我们的自我所特有的东西，我们的意愿所要求的自由，与整体的必然相冲突。"风靡欧洲的所谓的"莪相"的诗歌德也早已读过，但受了赫尔德的启发才懂得了这些诗的真正的长处，那就是朴实自然，而这一点正好是德国的诗歌发展的方向。歌德到了斯特拉斯堡就参观了那里的哥特式的教堂，但在与赫尔德接触以后才懂得那座教堂的建筑体现了德意志民族的精神，并在《德国的建筑艺术》（Von deutscher Baukunst，1772）中阐述了他的新认识。另外，歌德还接受了赫尔德关于民歌的观点，他不仅也像赫尔德一样收集民歌，而且以民歌为榜样创作诗歌。在此基础上，他写出了以他与弗里德里克·布里翁（Friederike Brion）相爱的经历为主要内容的传世名诗，如《五月之歌》（Maifest）、《欢迎与别离》（Willkommen und Abschied）等。

1771年8月学业结束，歌德回到法兰克福，出任律师，10月参加莎士比亚命名日，发表题为《纪念莎士比亚命名日》的重要讲话，同时写出了著名诗篇《流浪人的暴风雨之歌》（Wandreres Sturmlied）、《流浪者》（Der Wandrer）。1772年5月至9月在韦茨拉尔帝国高等法院实习，在一次舞会上认识并爱上了夏洛蒂·布甫（Charotte Buff），后来又认识了她的未婚夫克斯特纳（J. C. Kestner）。这段经历成了《少年维特的烦恼》的重要素材。1772年9月到1775年11月歌德一直住在法兰克福，写出了大量代表狂飙突进运动的作品，如《葛兹·冯·贝利欣根》、《少年维特的烦恼》以及自由体诗歌。这些作品在德国乃至在欧洲引起了强烈反响，歌德一举成名，成为公认的伟大作家。因此，这个时期也是歌德长期创作生涯中的第一个创作高峰。

3. 魏玛的最初十年（1775—1786）

歌德觉得自己不仅具有文学创作的才能，而且还具有科学的、艺术的以及实际工作的才能，因而他不愿仅仅在文学领域大显身手，他更不愿意将自己禁锢在一名律师所能接触到的范围之内，他希望有一个更广阔的活动空间，充分施展他的全部才能，使他成为一名全面发展的人。他认为，他的故乡法兰克福无法向他提供这样的条件，而在魏玛有望实现他的理想，因此于1775年11月应邀来到魏玛。魏玛公国是当时德

国许多小邦国的一个，人口不过十万。魏玛是这个公国的宫廷所在地，是个小城。魏玛公国长期由公爵夫人安娜·阿玛丽娅(Anna Amalia)执政，1775年9月交权给她十八岁的长子卡尔·奥古斯特(Karl August)。魏玛在当时德国的小邦中不算保守，它有改革的意愿，歌德以为他在这里可以有一番作为。另外，魏玛公国不敌视艺术，特别是安娜·阿玛丽娅对文学有一定的兴趣，这在德国的宫廷中是罕见的。正是这些因素吸引歌德来到魏玛，进入宫廷。歌德在宫廷的主要任务是陪伴公爵，这个公爵有各种爱好，如打猎、游泳、滑冰、旅行等等。歌德需陪他参加这些活动，尽量满足他的要求。虽然歌德并不情愿这么做，但也从不拒绝。一方面，歌德想以此讨得公爵的欢心，稳住自己在宫廷的位置；另一方面，他也想通过这些活动多接触公爵，希望能够教育和影响公爵，使其能走上他自己所预期的道路。

歌德来到宫廷，自然会引起宫廷里有权势的人的不满，不过由于有公爵夫人的支持，他还是站住了脚。1776年4月取得魏玛的公民权，被聘为国务参议，并负责整顿矿山，管理交通，参加军事委员会，掌管财政，1782年晋升为贵族。

与施泰因夫人(Charotte von Stein)的关系，在歌德这十年的生活中占有重要地位。施泰因夫人是魏玛宫廷的厩尹施泰因男爵的夫人，比歌德大七岁。歌德将她看做自己的母亲，自己的姐姐，亲密无间的朋友，一刻也难以分离的情人。他将自己的一切欢乐和痛苦，一切想法和打算，都向她倾诉，同时也虚心听取她的指教。正是在与施泰因夫人的交往中以及在宫廷的实际生活中，歌德逐渐由一个倜傥不羁的“狂飙突进”式的青年转化成一个力求行为稳重、举止高雅、品格高尚的成熟男子。他不再——像普罗米修斯那样——主张按照自己的意志改造世界，而是要求按照世界的实际决定自己的行动；他不再——像葛兹那样——要求个人的绝对自由，而是追求个人与社会的融合；他不再——像维特那样——想生活在梦幻之中，而是要脚踏实地地辛勤工作。

歌德到魏玛以后另一个重大转变就是由歌颂自然转向研究自然。歌德研究自然的出发点和归宿都是为了实践。为了保护森林，他研究了植物学；为了更好地保管耶拿大学的人体标本，他研究了解剖学；为了开掘矿藏，他研究了地质学；为了欣赏艺术品，他研究了光学和色学。最初歌德还只是学习现有的知识，随后不久他就有了自己的主张，自己的发现。他发现了过去不被人注意的颚间骨，他提出了不同于牛顿的颜色理论。更主要的是，他在研究自然的过程中形成了自己的自然观：自然界的现象无穷无尽，但它们具有统一性；自然界千变万化，但有规律可循。



在魏玛的最初十年，歌德虽然展现了他各方面的才能，但惟独在文学创作方面收效甚微。在这十年中，他除了陪公爵游玩和处理各种行政事务以外，就是为宫廷的庆典和娱乐而写作，他实际上成了一名“宫廷诗人”。因此，这十年中除了写出了一些千古绝唱的诗歌以外没有写出任何有意义的作品。来魏玛以前已经开始写的《浮士德初稿》(Urfaust)和《哀格蒙特》(Egmont)都没有继续写下去；这时开始写的剧本《伊菲格妮在陶里斯》(Iphigenie auf Tauris)和《托夸多·塔索》(Torquato Tasso)以及小说《威廉·迈斯特的戏剧使命》(Wilhelm Meisters theateralische Sendung)，有的完成初稿，有的只有片断。歌德毕竟是个作家，文学创作方面的大歉收使他越来越感到不安。再加之，尽管他尽量适应魏玛宫廷的生活，并也取得一些进展，但始终未能得到宫廷大臣们的认可和配合。所有这些使他内心充满矛盾，感到十分苦闷。为了摆脱困境，1786年9月3日他隐姓埋名，从卡尔浴场偷偷前往意大利。

（二）戏剧：《葛兹》

歌德很早就开始写剧本，最初写的剧本都是罗珂珂式的牧童剧，写的都是自己的切身体验和实际的生活感受。《痴情人的反复无常》(Die Laune der Verliebten, 1767)就是写他与舍恩科普夫相爱而产生的内心矛盾：他真心地爱着这个女孩，但又清楚地知道他们不可能结合；他从理智出发觉得应该同她解除关系，但又缺乏一种力量遏制来自情感的激情。同样，《同罪人》(Die Mitschuldigen, 1768)也是以他在法兰克福与一位名叫格蕾琴的姑娘相爱的经历为基础的，他想通过这个剧本从自己的灵魂中消除自己的过错。

在斯特拉斯堡与赫尔德会面以来，歌德的戏剧创作发生了根本性的变化，由罗珂珂式的牧童剧转向他所理解的莎士比亚式的戏剧，开创狂飙突进戏剧的新时期，它的标志性作品就是《葛兹·冯·贝利欣根》。歌德从斯特拉斯堡回到法兰克福以后，就着手写这个剧本，并于1771年完

成。歌德将这个剧本的手稿于1772年初寄给赫尔德，赫尔德读后说"莎士比亚将你完全毁了"。赫尔德的批评击中了要害，因为歌德简单地将"莎士比亚化"理解为彻底打破"三一律"，而打破"三一律"就得无限制地变换场景，就得设置很多平行的情节，就得安排众多的人物同时出场。戏剧的根本目的是为了演出，而像歌德写的这个剧本根本无法演出。赫尔德的严厉批评并没有使歌德灰心丧气，只是觉得这个初稿还不够成熟，因而没有拿出去付印，只是到了1833年他死后才由别人替他出版，人们称它为《葛兹初稿》(Urgötz)。1773年初歌德开始修改《葛兹初稿》，并于二三月间完成，同年6月出版，题目是《铁手骑士葛兹·冯·贝利欣根》(Götz von Berlichingen mit der eisenen Hand)。

《葛兹》的故事情节大体是这样的：葛兹是骑士，他为自己的权利，为道德和为皇权而斗争，反对诸侯分治。班姆贝格的大主教，既是教会的也是世俗的诸侯的代表，他是葛兹的死敌，葛兹为反对他而举行起义。但起义失败了，葛兹成了俘虏，后被济金根救出。不久，葛兹又参加了农民起义，并当了首领。这一次他又失败了，被关在狱中，最后死在狱中。另一条情节线以魏斯林为主，他是葛兹的朋友，同为骑士，曾一度同葛兹共同战斗。当他看到诸侯强大时，就背叛了葛兹，投靠了诸侯。在一次战争中，魏斯林被葛兹俘虏，表示愿意痛改前非，做独立骑士，并与葛兹的妹妹玛丽订婚。但住在班姆贝格的阿德尔海德千方百计拉拢魏斯林，包括利用她的美姿。魏斯林禁不住诱惑，又一次背叛葛兹，来到班姆贝格，与阿德尔海德结婚。阿德尔海德是个心狠手辣的女人，她只是利用魏斯林，最后竟然将他毒死。

《葛兹》是一部历史剧，取材16世纪，葛兹本人也是个历史人物。歌德是读了葛兹的传记以后萌生了写这个剧本的念头，到了晚年他仍然认为他选择这个题材是正确的。他在同艾克曼(Johann Peter Eckermann)的谈话中拿他的这个历史剧与克洛卜施托克的历史剧《赫尔曼》做了对比，认为后者所写的历史"距现在太远"，"过于模糊不清"，"谁也不知道同现在有什么关系，谁也不知道他要达到什么目的"，而他写的《葛兹》"选材是正确的"。赫尔曼为争取日耳曼人独立而进行的斗争固然可以激发德国人的民族感情和爱国热忱，但造成18世纪德国鄙陋状况的症结并不仅仅是由于德国人缺乏民族意识和爱国精神，更主要





的是由于诸侯专制，没有自由。就此而言，16世纪的德国与18世纪的德国没有本质的差别。所以《葛兹》虽然是一出历史剧，但历史只是主人公葛兹进行斗争的背景。歌德写这个剧既不是要恢复骑士制，也不是为了维护皇权，而是为争取个人的自由。葛兹本人也不完全是个骑士，而是穿着骑士外衣为争取个人自由而进行斗争的18世纪的代表人物。

剧中的葛兹实际是歌德心目中的理想人物。歌德说，葛兹是"紊乱时代的自助者"，就是说，尽管环境很恶劣，但他仍然按照自己的思想，自己的意愿，自己的信仰行事，而绝不从策略考虑暂时遏止自己的意志，为了顺应环境而放弃自己的意向。葛兹酷爱自由，为自由而战斗，在被围困时，他同他的妻子和士兵们说，如果他死亡，他的最后一句话就是："自由万岁！"他对诸侯——不管是世俗的还是教会的——深恶痛绝，认为"这类人应该绝种"。他对皇帝寄予厚望，希望他能够克服分裂恢复统一，消除纷争实现和平。他对被压迫者、被迫害者表示无限同情，甚至愿意帮助从根本上与他相对立的农民实现"重新获得权利和自由"的要求。因此，正如剧中人物马丁所说，葛兹是"一个为诸侯们所憎恨，为被压迫者所向往的人物"。他"这个人能容忍别人，而且也绝不为了自己去伤害别人"。所以，他是那种既不想统治别人，也不能让别人统治自己的人，他要求自己应有的权利和自由，而且一旦自己的权利和自由受到侵犯就要奋力反抗。从这一根本立场出发，他从不谋求个人的私利，他说"我流汗是为了能为亲近我的人服务而不是为了我自己；我工作是为了保卫一个勇敢而又高尚的骑士的称号，而不是为了获得更多的财富和更高的等级"。另外，葛兹还是个愿意行动，并肯于和勤于行动的人，他最反对的就是游手好闲。总之，葛兹是个有远大理想、崇高思想、高尚品质、勇于实践和敢于斗争的人，这样的人，显然是当时歌德心目中的理想人物，同时也是狂飙突进时代的青年普遍向往的人物。

不过，歌德写这个剧本的真正意图，还不仅仅是要塑造一个理想人物，更主要的是要表现个人的自由与社会必然的矛盾，也就是要表现他在《纪念莎士比亚命名日》中所说的那个"秘密点"：即"我们的自我所特有的东西，我们的意图所要求的自由，与整体的必然进程相冲突"。骑士在欧洲历史上是独立的阶层，但它的独立取决于皇帝是否拥有胜过诸侯的权力。到了16世纪诸侯的力量空前增长，而皇帝已无任何实力，他

根据诸侯的要求,颁布一项又一项有利于诸侯的法令。更具有讽刺意味的是,皇帝明知葛兹不惜一切代价为维护他的地位和权力而斗争,但他仍然接受了魏斯林的建议,颁布了讨伐葛兹的命令。皇帝与诸侯之间这种新关系,引起了骑士这个等级地位的变化。面对新形势魏斯林与葛兹走了两条不同的道路。魏斯林是个机会主义者,实用主义者,他适应形势,放弃自己的独立地位,卖身投靠诸侯;但在他为诸侯效尽犬马之力以后,他对诸侯已经毫无用处,最后被他的所谓妻子阿德尔海德派人毒死。

与魏斯林完全相反,葛兹是个理想主义者,他把自己的独立和自由看得高于一切,为此他坚决站在能维护他的独立和自由的皇帝一边,视损害他的独立和自由的诸侯为死敌。但是,就在他大谈“要为保卫皇帝的疆土和帝国的安宁”,而且宣称“这才是生活”时,他却忘记了自己正处在皇帝军队的包围之中。理想和现实就是这样尖锐对立。这种对立还表现在葛兹与农民的关系上。他同情农民,但农民并不信任他,农民推他为首领是要利用他,而他接受农民的请求,是为遏制农民的“暴行”。他与农民的根本矛盾是对待暴力的态度,他反对暴力,农民坚持暴力。他的主观愿望与客观现实背道而驰。

个人的意愿与社会的必然,主观的理想与客观的现实总是处在矛盾之中,这是歌德毕生面临的难题,不过青年时代的歌德与中年和老年时代的歌德的不同之处,就是个人绝不向社会妥协,主观绝不向客观让步。葛兹作为一个高尚的个人始终与扼杀自由的鄙陋的社会进行斗争,但在斗争中总是孤军奋战,得不到他人的支持,这就注定他的斗争必然失败。因此,葛兹的悲剧就在于他追求整体,但他自己却站在整体之外,他为一体而斗争,而他自己却是从一体中分裂出来的个体。

葛兹的悲剧还在于完整的人是他追求的理想,但他本人却永远是个残缺不全的人。他叫“铁手骑士”,这具有深刻的含义。一只手是“铁手”,就是说,一只手是假的,是用铁做的。他自己说,这只人造的假手在战争中“有用”,因为它是铁的,但对爱情却“毫无感觉”,因为它没有知觉。葛兹与伊丽莎白是一对思想一致、目标相同、能相互支持的夫妻,但却不是一对彼此爱慕、充满激情的情侣。葛兹虽是一个有崇高理想、精神高尚的人,但又是一个缺少生活情趣的人。与他相反,魏斯林是个没





有理想、没有信仰、没有原则的小人,但他却懂得享受生活。歌德虽然在剧中鞭打魏斯林这样的人,但葛兹不懂得享受生活也是一种“残疾”。歌德理想中的人,应当是既有高尚的思想又懂得生活的人,这两者的结合才是完整的人。但这仅仅是理想,而非现实。魏斯林被葛兹俘虏以后,葛兹劝说魏斯林改邪归正,为了吸引住他,让他与他的妹妹玛丽订婚。订婚的那一刻,人们觉得,葛兹的崇高与魏斯林的钟情终于可以和谐统一了。但时隔不久,魏斯林就忘了玛丽,投入阿德尔海德的怀抱。这里,歌德揭示了他一贯坚持的一个思想:追求生活享受就会导致罪恶,但是缺少生活享受的人又不是完整的人。这两者如何结合,是歌德毕生探索的问题。

不仅从内容方面看,《葛兹》适应了青年一代的要求,从而开辟了狂飙突进戏剧的新时代,而且从戏剧创作技巧方面看也是如此。《葛兹》经过改写以后的定稿,虽然主人公葛兹更突出地居于全剧的中心地位,删去了个别情节,如有关魏斯林和阿德尔海德关系的某些情节,但叙事化的基本特点却丝毫没有改变,像生活那样真实和自然仍然是要达到的目标。不论是时间的统一,地点的统一,还是情节的统一,都会妨碍真实自然地展现生活,全剧的统一只依赖人物的统一。人物讲的话也不再是不自然的文绉绉的书面语言,更不是矫揉造作的诗句,而是根据具体情景讲的普通人在这种情况下讲的真实语言。由于受哈曼和赫尔德的影响,歌德甚至让来自不同地区的人物讲他们自己家乡的方言。所以,《葛兹》就是在形式方面也是对传统戏剧的巨大挑战,它完全走出了法国古典主义的巢穴,彻底与它决裂。现在,不仅对自然和历史的理解比以前广泛多了,自由多了,而且表现人与人的关系以及他们的激情的技巧也大大提高了。所有这些对正在追求自由、渴望表达的青年来说是个巨大鼓舞,在戏剧创作方面走歌德的路一时成为时尚。《葛兹》正式出版后,赫尔德称他的作者歌德是“德国的莎士比亚”,到了19世纪初席勒还称赞《葛兹》,说它使德国戏剧摆脱了规则,又回到了自然和真实。

《葛兹》的出版也招来了不少批评,批评它违背规则,其中莱辛的批评更值得注意。他在一首箴言诗中影射《葛兹》的作者“将一个人的生平经历变成了对话,并将它当做戏剧加以兜售”。莱辛与青年歌德分别代表戏剧发展的两个不同的阶段,具有不同的戏剧观念,因而莱辛对歌德

的“革新”无法充分肯定，是完全可以理解的。但是，他的担心也并非完全出于观念不同而造成的偏见。莱辛坚持剧本创作要适应舞台演出，剧本是供演出的，而歌德这种完全“叙事化”的剧本是无法演出的。这一点，歌德自己也深有体会。他当了魏玛剧院院长以后，于1804年在席勒的帮助下，将这个年青时代写的剧本一分为二，一个以葛兹为中心，一个以魏斯林为中心，以便能够搬上舞台，但这一尝试并没有成功。

《葛兹》出版以后引起了轰动，人们本来期望歌德能在他已经开辟的叙事体戏剧的道路上继续前进，但他的实际行动却令人失望。他紧接着写出的剧本《克拉维戈》(Clavigo，1774)又回到古典主义的老路，它是一出亚里士多德式的悲剧。这个剧将法国作家博马舍(Pierre Augustin Caron de Beaumarchais)回忆录中记载的有关他姐姐的经历，将赫尔德收集的民谣《主人与仆女》(Vom Herrn und der Magd)以及歌德自己与弗里德里克的爱情经历糅合在一起，编成这样一个故事：玛丽·博马舍认识了以写作为生的克拉维戈，并且准备与他结婚。克拉维戈虽然表示对玛丽一往情深，但他还是为了自己的前程背叛了自己的诺言，遗弃了玛丽，来到宫廷发展自己的事业。玛丽因此得了重病，她的弟弟得知此事后，来到宫廷找克拉维戈算账，要他公开宣布与玛丽结婚。克拉维戈利用他与玛丽昔日的感情竭力讨好玛丽，又重新获得玛丽的心，玛丽答应可以暂不宣布结婚。但是，不久克拉维戈又断绝了与玛丽的来往，因为他觉得如娶玛丽为妻将影响他的前程。玛丽承受不了第二次打击，犯了重病最后死亡。一个偶然的机会，克拉维戈正好遇上为玛丽送葬的队伍，他出于内疚想再看玛丽一眼，不料这时玛丽的弟弟正好赶到，拔箭射死了克拉维戈。这出剧的中心主题是事业与婚姻的矛盾，这个主题在歌德以后的作品中也一再出现。在这个时期，描写爱情与婚姻问题的剧本，除了《克拉维戈》以外，还有《施泰拉》(Stella，1775)和《兄弟姐妹》(Die Geschwister，1776)。



歌德在他的早期创作时期，不仅创作了他独创的叙事体戏剧《葛兹》和传统的古典主义悲剧《克拉维戈》，而且还创作了富有民间色彩的狂欢节剧(Fastnachtsspiel)和讽刺性的滑稽剧(Farce)，如《诸神、英维与维兰德》(Götter， Helden und Wieland，1773)、《普隆德魏勒的集市》(Jahresmarktfest zu Plunderweilern，1773)等，他创作的戏剧几乎包括了



当时流行的所有戏剧形式。另外，还有一批剧本，在到魏玛以前已经开始写作，但在魏玛的最初十年没有能够写完或者根本就没有再往下写，属于这一类的剧本除了《浮士德初稿》以外，还有《哀格蒙特》、《伊菲格妮在陶里斯》和《托夸多·塔索》。

（三）小说：《少年维特的烦恼》

如果说《葛兹》是第一部反映了狂飙突进精神的文学作品，那么小说《少年维特的烦恼》(Die Leiden des jungen Werthers ，1774)就是德国文学中第一部在世界范围内(最初是在欧洲)产生了巨大影响的伟大作品，它的作者歌德也因此成为世界闻名的伟大作家。

小说《少年维特的烦恼》与《葛兹》不同，它不是取材历史，而是以作者的亲身经历为基础，写的是现实生活。1772年歌德离开法兰克福来到韦茨拉尔，按照父亲的意愿在帝国最高法院工作。这时他认识了一位名叫夏绿蒂·布甫的姑娘，并爱上了她。但是，布甫已与歌德的朋友克斯特纳订婚。这一情况使歌德非常苦恼，这年秋天他不辞而别。接着歌德又认识并爱上了马克西米利阿纳·托洛施(Maximiliane Taroche)，即后来克莱门斯·布伦塔诺和贝蒂娜·布伦塔诺的母亲，但不久马克西米利阿纳与商人布伦塔诺(Peter Arton Brentano)订婚，布伦塔诺出于虚荣禁止任何人与他的未婚妻接触，这自然使歌德更加痛苦。但最使他难过的是这样一件事：他的朋友耶路撒冷(Karl Wilhelm Jerusalem)爱上了一个已婚的夫人，由于爱情无法实现，在绝望中自杀身亡。这件事给了歌德极大的震动，在听到这个消息以后四个星期，于1774年春写成了《少年维特的烦恼》。



人们一般把《少年维特的烦恼》称为爱情小说，就其题材而言，这完全正确。不过，如果深入研究一下它的内容就会发现，它实际上是一部表现个人意志和客观现实之间矛盾的小说。具体地说，就是要求绝对地实现个人意志的个人与绝对地要求按照它的规范和习俗行事的、不给个人任何自由活动余地的社会现实之间的矛盾。这种矛盾如此尖锐，以至于个人在社会中没有容身之地，社会不能容忍这样的个人存在。为了表达这样的矛盾，歌德采用书信体的形式，让主人公尽情抒发自己内心的感受，因而故事情节比较简单。主人公维特写信给他的朋友威廉，但并未见威廉的回信，整个小说是维特的独白，从他的独白我们看见了他

的心理历程。

维特曾经爱过一个叫洛诺的姑娘,但失恋了。于是,他离开故乡来到田园般的乡间。幽静的环境,明媚的春光,生机勃勃的大自然消除了他心头的苦闷,使他感到快慰,一种不可思议的愉快支配了他的灵魂。人是大自然中的一员,人只要同大自然融合在一起,就能消除心灵上的一切痛苦,就能给人以力量。在大自然中维特心绪的变化,充分体现了歌德的自然观。在乡下,维特不仅享受大自然的恩惠,而且有机会同下层人民以及儿童共同相处。这些下层人民以及儿童还保持了人的最鲜明的和最朴素的自然本性,与他们相处维特感到非常亲切。在这样的环境下,维特更加感到束缚人的自然发展的种种限制是多么可恶,自然的因而也是自由的生活多么值得向往!

大自然以及乡间朴素自然的生活在维特心中激起的憧憬驱使他爱上了绿蒂。绿蒂是个单纯而又理智、善良而又坚贞、纯洁而又活泼的姑娘,她早年丧母,担负着护养弟妹和管理家务的重担,她既有少女的美丽又有慈母的感情。这样的姑娘正是歌德想像中的那种纯正的自然的人,她与《浮士德》中的洛蕾琴、《哀格蒙特》中的克莱欣同属歌德塑造的还没有丧失人的自然本色的优美女性形象。绿蒂的精神吸引了维特的全部注意,他的感情随之发生了巨大变化。先前他尽情享受大自然的幽静,每一棵树、每一片灌木林,对他都是一簇鲜花,他愿意成为一只小虫,在大自然的香海中畅游,从中汲取一切养料。但现在,这一切对他已失去意义,他想重新获得生活的甘露。这时维特面临两种选择:要么屈从内心的冲动,听任情感的支配,留在绿蒂身边,不求其他的发展;要么听从理智的召唤,为了向更高的地步发展,把与绿蒂的相爱仅仅当做人生发展道路一个必经的但又必须克服的阶段,就像浮士德那样。狂飙突进时期的歌德还不是成年时的歌德,那时他更看重感情的力量,因而让维特选择了第一种可能。

这样,维特就留在绿蒂身边,虽然绿蒂周围那些道貌岸然的人使他厌恶,但与绿蒂在一起毕竟满足了他感情上的需要,特别与绿蒂的弟妹们在一起更使他感到快乐。但是,事情的发展又使维特处在新的矛盾面前。他爱绿蒂,绿蒂也爱他,但绿蒂已有未婚夫。维特曾几次下决心不再去看绿蒂,但他总是控制不住自己的情感,一次又一次来到绿蒂身边。





这个矛盾到绿蒂的未婚夫阿尔伯特回来以后就再也无法回避了,维特处在非此即彼的两难境地:他要么不顾一切从阿尔伯特手中夺取绿蒂,实现自己的愿望;他要么与绿蒂一刀两断,从此不再来往。但是,这两点维特都无法做到:他不是那种为了自己的需要可以践踏别人幸福的冷酷无情的人,但同时他也不是那种能轻易克制自己情感的人。因此维特陷入了极度的痛苦之中。这时,过去使他感到幸福的东西,反而成了痛苦的原因。过去,他心中充满了对自然的感情,大自然使他周围的一切成了乐园,如今大自然成了永远敞开着的坟墓。

他没有别的办法,只好告别绿蒂,怀着对她的爱来到公使馆工作,也就是说,维特想走向社会,以摆脱爱情给他带来的痛苦。在公使馆里,维特亲身体验到贵族的虚伪和偏见。那里的贵族已经一无所有,除了祖先的门阀以外,没有任何财产,也没有任何知识;他们除了竭力保持他们的等级地位以外,没有任何其他的要求;他们除了从楼上俯瞰市民的头顶以外,没有别的乐趣。在公使馆里,除了人与人之间的倾轧以外,没有任何有益的运作,死气沉沉。这一切使维特这个充满理想的青年更感到现实生活的腐朽和不能容忍。而最使维特难过的是这样一件事:有一次他在一个伯爵家做客,那里聚集了许多贵族和他们的夫人。他们见到维特在场,十分不满。于是,这位伯爵只能告诉维特,"在场的人不愿在此见到你"。维特愤然离开,事后伯爵的女儿告诉维特,他走后那些人特别得意。这件事使维特忍无可忍,他说:"我真想割开我的一支血管,使我得到永远的自由。"

维特辞去了公使馆的工作,住在一个侯爵家。他与侯爵相处尚好,但裂痕也不小,因为这位侯爵也只重视他的理智,忽视他的心,而在他看来心是他的"惟一骄傲",是"所有力量、幸福、苦难,总之是一切的源泉"。维特在这位侯爵家住了一阵,就开始漫游,最后又回到绿蒂身边。这里有两个插曲关系重大,在这里略加介绍:一、在山间,维特遇到一个人,他在冰雪封冻的田野寻找鲜花。维特问他干什么,他说他在找他的女友送给他的鲜花。另外他还说,过去有一阵子他是很幸福的,现在不行了。后来维特问一位老妇,即此人的母亲,这个人说的幸福时光是在什么时候,老妇回答说,是他发疯的时候。维特大为惊讶,一个人居然只有在失去理智、处于发疯状态才会感到幸福,换句话说,正常人是根本

找不到幸福的。二、一个农夫在一个寡妇家做工，他们俩彼此相爱。这位寡妇的亲属十分害怕将来因此得不到这位寡妇的财产，就竭力反对他们相爱，并将农夫辞退。后来另外一个人爱上了那位寡妇，农夫知道了以后怒不可遏，他不能允许他心爱的人被别人占有，因而杀死了那个人。维特十分同情这位农夫，请求审理这一案件的绿蒂的父亲能对这位农夫开恩。不料，绿蒂的父亲责备维特，说他是在庇护杀人犯，而他作为法官只能依法办事，农夫的罪过是无法饶恕的。

这两个插曲使维特的遭退具有了广泛的社会意义，维特的遭遇绝不是他特有的遭遇，而是一切像维特那样尊重自己的感情、追求更高生活理想的人必然要遭受的遭遇。另外，那个疯子和农夫的结局也预示了维特的前景。那个疯子只有在疯病最严重的时刻才能感到自己是幸福的，这也就是说，一个人如果不是麻木不仁、碌碌无为的庸人，他在现实生活中就找不到真正的幸福，只有在幻想中，甚至只有在发疯的情况下，才能感到幸福。这就预示像维特这样有感情、有理想的人只有离开这个现实世界才能找到幸福。另外，那个农夫的结局则预示，在维特与绿蒂和阿尔伯特三个人的关系中，只有维特应该退出这一关系，因为不这样，他就危及绿蒂和阿尔伯特的关系。而这样一来，他就必然“犯罪”，一经“犯罪”就不问原因如何，都是罪无可赦。总之，这两个插曲预示了维特最终的结局是自杀，并赋予维特的自杀以深刻的社会意义。

维特经过各种努力，终究无法使自己心中的意愿与客观的现实相协调，于是决定与世长辞。临死前，他在一张纸条上写道：“推开帷幕，进去罢？此外别无他路！为什么还是踌躇呢？因为不晓得，那帷幕后的样子吗？因为一去不复返吗？我们的思想特点就是，凡是我们不是确切知道的东西，就想像成浑沌和黑暗。”维特自杀，不是因为悲观失望到极点的自寻短见，更不是向现实妥协的一种懦弱行为。相反，正因为他不肯向现实妥协他才选择自杀，自杀意味着摆脱这种束缚人自由生活的现实，寻找一个人能够自由发展的世界。所以，维特的自杀具有深刻的意义，它意味着维特要寻找一个不同于现存的现实世界的另一种生活环境，但这个新的生活环境是什么样子，如何才能找到，维特不知道，他的作者歌德也不知道。

《少年维特的烦恼》是一部爱情小说，但如前所述更是一部社会小



说，而且带有悲剧色彩的社会小说。如果维特不是一个有感情、有意志、有欲求、有理想，因而也就是具有了鲜明自我意识的人，而是那种没有理想、没有打算、随波逐流的人，那他就不会因为自己的理想和愿望得不到实现而烦恼；如果维特在自己的需要与社会现实发生矛盾时不是尊重自己的感情坚持自己的理想，绝不向现实妥协，而是采取机会主义的态度随机应变、理智地顺应潮流，那他同样也不会有那么多的烦恼。另外，如果现实世界能为维特的自由意志和自我意识提供哪怕最低限度实现的可能，那维特也不至于要到另外的世界去寻找幸福。

正因为这部小说具有深刻的社会意义，它的出版才引起社会的广泛关注。仅在1775年在德国就再版七次，177? 年就有了法译本（据说拿破仑读了七遍），1776年、1779年、1781年和1788年分别出了荷兰文、英文、意大利文和俄文的译本。一部小说短时间内拥有这么多的译本，这在德国文学史上是前所未有的。更主要的是，《维特》的出版在欧洲，尤其在德国出现了“维特热”（Wertherfieber）。很多人为维特的命运落泪，青年男子穿上维特式的服装，年轻姑娘向往维特式的情人；很多《维特》中的语言成为人们的日常用语，人们歌唱维特和绿蒂；当然也有人读了《维特》产生了自杀的念头，或者真的自杀。一本小说能够产生如此巨大的社会影响，在文学史上实属罕见，这自然也引起社会各界的重视。有的行政当局，如莱比锡市政府以及丹麦政府下令禁止。批评界对该书有褒有贬，舒巴特（Christian Friedrich David Schubart）、海泽（Wilhelm Heise）、克劳狄乌斯等对这部小说赞不绝口；但另一方面，莱辛要求歌德能写出一个“更好的维特”，不要因为过度的伤感而破坏了诗意的美；尼考莱干脆嫡拟歌德的《维特》写了一部《少年维特的喜悦》（Die Freude des jungen Werthers）表达自己对该书的不满。

（四）诗歌

歌德在狂飙突进时期，不仅通过他的《葛兹》和《少年维特的烦恼》等戏剧和小说作品，为德国的戏剧和小说开辟了新的时代，而且他还以其优秀的诗篇为德国诗歌开辟了新的时代；他的诗歌创作，同他的戏剧和小说创作一样，也具有划时代的意义。不过，当时的读者只知道歌德是个伟大的小说家和剧作家，只有极少数的人知道他同时还是个伟大的诗人，原因是他那时写的诗只有极少部分公开发表，许多著名诗篇是

在后来出版文集时才与读者见面的。

歌德从小就喜欢写诗，到了莱比锡上大学以后更是诗兴大发，既写实用性的即事诗，也写罗珂珂风格的情诗。这些早年写的诗大多没有保留下来，他最早的诗集是《安乃特》(Annete，1767)，收集了他在莱比锡写的诗，另一部诗集是他的朋友布莱特科普夫(Bernhard Breitkopf)谱曲的《新歌集》(Neue Lieder，1769)。这些诗虽然也以他自己的爱情经历为基础，但那时对爱情并无深刻体验，因而在形式方面仍然沿用了当时已经衰落的罗珂珂风格，在内容方面轻佻肤浅、矫揉造作、自作多情。歌德诗歌创作的根本转变发生在斯特拉斯堡时，从此歌德诗中的传世佳作就层出不穷。不过，不同阶段的诗还是有不同的特征。就我们现在所论述的时期，歌德的诗歌创作可以分为两个阶段：一是从1770年到1775年，即严格意义上的狂飙突进时期，二是从1775年到1786年，即在魏玛的最初十年。



1. 从1770年到1775年的诗

从1770年到1775年歌德写的诗大体可以分为三类：情诗、颂歌和叙事谣曲。

情诗：前面已经说过，歌德诗歌创作的根本转变发生在斯特拉斯堡时期，这种转变首先表现在从此开始写的情诗中。1770年歌德在一次旅行中途经泽森海姆(Sesenheim)，在那里认识并爱上了一位牧师的女儿弗里德里克(Friederike)，由此而产生的情诗直接寄往泽森海姆，因而人们称这些诗为"泽森海姆之歌"(Sesenheimer Lieder)，其中包括《欢迎与别离》(Willkommen und Abschied)、《五月节》(Maifest)[1]以及《醒醒吧，弗里德里克》(Erwache， Friedrike)、《赠一条彩绘的带子》(Mit einem gemalten Band)等。这些情诗与莱比锡时期的情诗的根本区别就是写的都是真情实感，因而被称为"实感诗"(Erlebnislyrik)。大自然在这些诗中占有重要地位，但大自然的风光不再仅仅是被描绘的对象，就如哈勒尔的诗那样，也不再仅仅是抒发感情的媒介，如克洛卜施托克的诗那样，而是大自然的壮美和爱情的甜美相互促进，彼此增强。所以，在这些诗中，爱情、自然和自我融为一个整体，真正达到了情景交融的地步。

① 这首诗在1789年出版的《歌德文集》之中题目改为《五月之歌》(Mailied)。



1775年歌德写出了另一组情诗，以歌德与莉莉·舍纳曼(Lili Schönemann)的爱情经历为基础。1775年歌德与一个银行家的女儿莉莉相爱并订婚，但随着时间的推移相爱给他带来的不是欢乐，而是痛苦。他虽然深深地爱着莉莉，但与银行家的家庭却是格格不入，无法忍受来自莉莉家的种种有形无形的压力，最后只好解除婚约。这一组情诗就记述了歌德对莉莉永远不变的爱和他不得不失去她的痛苦。因此，这一组诗的基调就与"泽森海姆之歌"基调不同。那里是爱带来的欢乐，这里是因为爱而产生的烦恼；那里是欢呼，这里是哀叹。但是不管是哪一组情诗，写的都是歌德自己的切身体验和内心感受。这一组情歌包括《新的爱，新的生活》(Neue Liebe， Neues Leben)、《渴求》(Sehnsucht)、《在湖上》(Auf dem See)、《挂在脖子上的金鸡心》(An ein goldenes Herz， das er am Halse trug)等。

在歌德的情诗中，有一个现象值得注意，就是只谈相爱，不讲结婚，只讲甜蜜的回忆和美好的希望，不讲永远的结合。抒情主体总是与他爱着的人保持一定距离，有时甚至觉得爱是一种束缚。《新的爱，新的生活》中有这样的诗句："我只得以她的方式/在她的魔圈中度日。"在诗的结尾强烈要求："爱啊！爱啊！你放了我吧！"在《五月之歌》中那位被爱的姑娘并不像是一位永远不能分离的恋人，更像是一位艺术女神，因为她只给诗人"勇气、喜悦、青春/使我唱新歌/翩翩起舞"。在《欢迎和别离》中歌唱的也不是相逢本身，而是它的开始和结尾，只是在告别以后才感到幸福。而且有这样的幸福，也仅仅是因为"被人爱"和"有所爱"："我走了/你低垂着眼皮/又目送我，噙着眼泪：/不过，被人爱，多么福气！/而有所爱又多么幸福！"



颂歌：歌德的生活是多方面的，歌德的思想是多层次的，他的诗作为他的心灵的写照必然也是多样的。从1770年到1775年除了写情诗以外，歌德还写了一系列颂歌。歌德清楚地意识到，我们的自我作为个体与社会作为整体之间的矛盾和冲突。不过，这个时期他更相信自我的力量，更强调个体的价值，更要求个人的意志能绝对地实现。他的所谓的"革命的颂歌"(die revolutionären Oden)就是在这种情况下产生的。《普罗米修斯》(Prometheus)表现了泰坦式的反叛精神与自我独立的意识，《伽尼默德》(Ganymed)要求与绝对的神性相等同，《流浪人的暴风雨之

歌》(Wandrers Sturmlied) 表现了个体也可以走向无限的信心,《致御者克洛诺斯》(An Schwager Kronos) 表现生活在飞速前进,《冬游哈尔茨》(Harzreise im Winter)表现了爱。

歌德在思考个人与社会的关系时将这种关系泛化为人与神的关系,人代表个别和有限,神代表整体和无限。首先人必须与神相分离,取得独立的地位,歌德称此为"自我化"(Verselbständigung),《普罗米修斯》表现的就是这种"自我化"。诗中的主人公要与以宙斯为首的诸神彻底决裂,他自己要取代神成为世界的创造者。但是,已经获得独立的自我又必须与神结合,歌德称此为"非自我化"(Entselbständigung)。《伽尼默德》就体现了这一点,主人公渴望与神结合。不论是人自己要取代神,还是人渴望被神接纳,都是要求在人与神之间建立一种认同关系,都认为人与神之间是可以沟通的。而沟通的渠道就是大自然,神性在自然中显现,人在自然中体验到神性。因此,歌德的这些颂歌总是站在高处,俯览宇宙、自然和人生,把它们看做一个整体,赞美大自然,歌颂人的创造力。

歌德这个时期写的颂歌还有一点必须强调,那就是他把哈曼和赫尔德从理论上阐述的"天才论"变成了生活,变成了形象。歌德是德国文学史上第一位展现天才的思想感情的诗人,在《穆罕默德之歌》(Mahomets-Gesang)和《航海》(See-fahrt)中我们看到了天才的生活轨迹,而在《普罗米修斯》中则听到庄严的宣告:天才生来就具有可以与神相匹敌的创造力。

如果说,上述那些诗还只是讲一般的天才,那么在以艺术家为主题的一组诗中就直接把艺术家和作家当做天才,艺术家和作家作为天才的心灵、创作和日常生活是这部分诗的中心内容。到那时为止,对艺术家和作家的通行看法是:画家或建筑师只是高一级的手艺人,作家只是"业余"进行创作的学者。歌德对艺术家和作家的看法与这些陈旧的观点截然不同。首先,艺术家和作家都是天才,他们能从个别中看到一般,能从有限中看到无限,他们能把狭隘的现实存在扩展到无限广阔的地步,他们可以创造"新世界"。他们都是一些不同凡响的人,与一般人,特别是与平庸的市侩,有根本的不同。其次,对艺术家和作家来说,创作就是他们的存在,他们的自身价值和存在意义就是通过创作体现出来的。





歌德的以艺术家为主题的诗就表达了他的这些认识,这些诗大都写于1773年到1774年之间,它们是《艺术家的晨歌》(Kuenstlers Morgenlied)、《鹰与鸽》(Der Adler und die Taube)、《当代的趣闻轶事》(Anekdote unserer Tage)、《行家和艺术家》(Kenner und Kuenstler)、《尊奉艺术家为神》(Kuenstler Apotheose)等。

叙事谣曲(Ballade):叙事谣曲这种文学体裁16世纪就在德、英等国流行,它的基本特点是:有人物、有情节、有对话,讲述一个故事;有一定的曲调,可以演唱。17世纪巴洛克文学排斥这种好像不登大雅之堂的文学形式,叙事谣曲就只能在民间流行。启蒙运动的发展期和鼎盛期也没有人去发掘这种文学形式,格莱姆只是继承了来自法国和西班牙的"浪漫曲"(Romanze)。1765年英国诗人珀西出版了《英诗辑古》(Reliques of ancient English Poetry),176首英格兰和苏格兰的谣曲重见天日。这个集子很快就传到德国,引起了年轻诗人的重视,尤其是赫尔德更是立即在德国开始收集这样的谣曲。歌德受了赫尔德的启发,也深入民间收集民歌,但他收集到的几乎全是谣曲。他特别喜欢这些谣曲,并改写原有的谣曲或自行创作谣曲。这时歌德写的谣曲有:《野地里的小玫瑰》(Heidenröslein)、《杜勒的国王》(Der König in Thule)、《从前有位恋人》(Es war ein Buhe)等。

2. 从1776年到1786年的诗

在魏玛的最初十年,歌德在戏剧和小说创作方面毫无进展,但在诗歌创作方面却硕果累累,许多著名的诗篇正是产生在这个时期。就形式而言,这个时期的诗与上一阶段的诗没有多大区别,也可以分为情诗、颂歌和叙事谣曲三大类;但是,内容却发生了重大变化。当然,诗的内容的变化,是他的生活态度发生变化的必然结果。歌德到了魏玛,由一个充满理想的青年变成一个专注自己前程的宫廷官员,他现在的兴奋点不再是反抗一切束缚,而是如何站稳脚跟,建立"自己的金字塔"。因此,他不再是一个不顾一切坚决要求按照自己的意志行事的充满反叛精神的热血青年,而是一个头脑冷静、做事谨慎、仔细观察、勤于思考的成年人。生活经历的变化必然引起思想的变化,思想的变化又必然导致对世界和人生产生新的认识。所有这些都反映在这个时期写的诗中,同时也决定这个时期写的诗的特征。来魏玛以前的那种暴风骤雨式的风格已

经淡去，冷静、纯洁和思考占了上风；强烈的主观表露被冷静客观的思考所替代。如果说，过去的诗是“动”字当头，那么在现在的诗中“静”字成了最高境界。在《伽尼默德》中表达的是渴望升腾的强烈愿望，在《群峰之巅一片静肃》(Über allen Gipfeln ist Ruh)中则是随着夜幕降临，自然界的一切归于平静，诗人自己也希望享受平静。

因此，在十年间写的诗既不同于来魏玛以前也就是严格意义上的狂飙突进时期写的诗，也不同于从意大利回来以后也就是古典文学时期写的诗，这些诗标志着歌德从狂飙突进向古典文学的过渡，它们在歌德诗歌发展史上构成一个独立的阶段。

情诗：这个时期的情诗是歌德与施泰因夫人相恋的产物，它由两部分组成，一是公开发表的以虚构的名字莉达(Lida)为对象的诗，一是附在给施泰因夫人信中的短诗。这两部分是一个整体，统称“莉达情诗”(Lida-Liebeslyrik)。莉达情诗与以往情诗的最大区别，就是这里讲的恋爱是“心灵恋爱”。这些诗展现给我们的是一位涉世不深、对自己和世界还不甚了解的青年向一位精通人世的成熟女性求教时的心境，以及这个青年通过女性特有的和谐、完美和理解而得到最大限度发展的轨迹。这样的恋爱当然与歌德和施泰因夫人之间的特殊恋爱关系有关。施泰因夫人虽然爱着歌德，但她片刻也没有忘记自己对丈夫、孩子以及周围世界的义务，她对歌德的爱是有节制的、内在的和精神的。从歌德方面看，他爱施泰因夫人，更敬仰这个伟大的女性。他不仅完全理解施泰因夫人的克制，而且认为这正是她精神伟大的具体表现。所以，他们俩的恋爱是柏拉图式的精神恋爱，正是这特殊的恋爱关系决定了莉达情诗的基本内容和形式结构。这些诗都不是抒情主体抒发自己的感情，而是与对方交谈，在交谈中净化自己的心灵。这些诗都不是独白式，而是对话式。

当然，这种“精神恋爱”只能维持一定的时期，因为从根本上讲歌德并不是那种只求精神满足而不求感官享受的人。但是，在发展的一定阶段还需要这样的爱情，因为事实上歌德由于与施泰因夫人相恋在人生的道路上大大向前迈了一步。莉达情诗就是歌德与施泰因夫人进行心灵交流的最好形式，同时它也记载了歌德在这样的交流中精神升华的过程。莉达情诗包括《猎人的晚歌》(Jaegers Abendlied)、《致莉达》(An





Lida)、《对月》(An den Mond)、《我们从何而生？》(Woher sind Wir geboren?)、《没有间歇的爱》(Rastlose Liebe)、《你为何给我们深邃的眼力》(Warum gabst du uns die tiefen Blicke)等。

颂歌：像来魏玛以前一样，颂歌在歌德的整个诗歌创作中占主导地位，不过内容与以前大不相同了。以前的颂歌以自我为中心，现在的诗歌探讨的是人的命运；过去在诗中处于中心地位的是天才，是创造者，现在处于中心地位的是心灵纯洁、品德高尚的人。原来的颂歌让人看到了天才创造者内心的无限性，现在的诗歌则清楚地表明只要是人就有许多局限，因而人必须节制，我们在《伊尔梅瑙》(Ilmenau)一诗中就听到了这样的教诲。

从这个时期写的颂歌中，我们可以清楚地看到，歌德接受了赫尔德关于人性的观点。这集中反映在《人的局限》(Grenzen der Menschheit)、《水上精灵之歌》(Gesang der Geister über den Wassern)、《神性》(Das Göttliche)、《我的女神》(Meine Göttin)四首诗中。这四首诗并非组诗，但它们的内容相互关联，是一个整体。《人的局限》肯定了人与神有根本的区别：神是永恒的，他“好比一条永恒的河流”，而人的最大特点就是局限和暂时，他生活在“一个小小圆圈里”，“世世代代的人/持久地排在/他们生存的/无尽的链条上”。因此，人无论如何也无法与神“匹敌”。但是，人如果与自然保持联系，还是可以吻一下圣父的“袍服的下摆”，体验一下神特有的无限，但也仅此而已。在《水上精灵之歌》中进一步深化了这一主题：人来自上天，又回到上天，也就是说，他来自无限，又回到无限，只是在尘世受到种种限制。因此，人并不是绝对没有希望享受无限。不过，宣布这一希望的不是人，而是自然界的精灵。自然是人与神的中介，它可以帮助人享受某种无限。《神性》讲的是人与自然界芸芸众生的不同：人有“高贵的”思想，因而他不会像自然界的其他万物那样，不分善恶，要么一律施善，要么一律毁灭：“太阳照恶人/也照善人/月亮和星星放光/为罪犯/也为好人。”“只有人/能其所不能：/他区分/选择和校准/他使瞬息/得以长存”。“使瞬息得以长存”是第四首诗《我的女神》的主题。人的最大特点之一就是具有艺术创造力，他可以借助“幻想”(Phantasie)使这个“永远活泼/永远新颖的/朱庇特最珍奇的女儿”，摆脱尘世生活为他设定的困境，不必像“其他一切/可怜的族类”那样，“正游

荡、觅食/于眼前的/狭隘的生涯之中/阴暗的欢乐/与抑郁的痛苦之中/几乎为生活必需品的/重轭所压倒"。

叙事谣曲:像情诗和颂歌一样,来魏玛前和来魏玛后的叙事谣曲也有很大不同。原来的叙事谣曲大多是改写的,现在的叙事谣曲是原创的;原来的主题是爱情,现在的主题是自然魔力(Naturmagie)。18世纪的作家和艺术家都很关注自然,他们在大自然中享受美,获得力量,从而觉得打破了自我的狭隘和封闭,进入了无限。歌德在他的作品中也着重记述了人与自然关系中的这个方面。但是,在这个时期写的叙事谣曲中,歌德也表现了人与自然关系的另一方面:大自然在给美感和力量的同时,也使人迷醉,产生幻觉,失去理智,诱人死亡。这种来自大自然的"魔力"无比强大,人一旦被它吸引就难以摆脱。不过,这种"自然魔力"只对有"无意识"(das Unbewußte)的人起作用,而对没有"无意识"的人也就是完全理智化的人是不起作用的。因此,自然魔力与无意识是紧密相关的。《渔夫》(Der Fischer)中那位渔夫就是一位无意识尚未泯灭或者说还没有理智化的人,他坐在水边钓鱼,眼睛只望着水,水中的各种美景把他吸引,他以为这是真实的美妙世界,就不自觉地坠入水中。《魔王》(Erlkönig)中男孩来到人世间时间不长,天生的无意识尚未被压制,因而他能清楚感到以魔王为代表的自然暴力的威胁,而他的父亲也就是完全理智化了的人却对向他们发来的自然暴力毫无感觉。最后,孩子在他的怀中死亡。《魔王》这首谣曲表现了两种对立,一是人与自然的对立,二是理智与无意识的对立。在文学作品中表现这样的对立,特别是表现无意识,这在当时还十分罕见,但在不久后兴起的浪漫文学中不论是自然魔力还是无意识以及它们之间的关系就占据了主导地位。从这个方面看,歌德与浪漫文学有直接关系。



### 六　狂飙突进戏剧

前面已经提到,就作家的组成而言,狂飙突进作家可以分为三部分,即所谓的"歌德派"、格廷根林苑派和施瓦本派。在斯特拉斯堡,歌德在与赫尔德来往以前,就已经与容—施蒂林、伦茨等建立起联系,在法兰克福又与瓦格纳、克林格尔、米勒(Friedrich Müller)聚在一起。歌德交往的这些朋友中包含了当时最主要的剧作家,而且他们的戏剧创作都或多或少受歌德的影响,代表了狂飙突进的精神。因此,人们将歌德以及他的这些朋友在狂飙突进时期创作的戏剧称为"狂飙突进戏剧"(Die Dramatik des Sturm und Drang)。

狂飙突进戏剧是以莱勒特和莱辛为代表的启蒙戏剧的继续,是启蒙戏剧发展的一个新阶段。过去,人们常常把启蒙戏剧与狂飙突进戏剧对立起来,这是不对的。其实,以莱辛为代表的启蒙运动鼎盛期的戏剧与以高特舍德为代表的启蒙运动发展期的戏剧之间的差别,要比狂飙突进戏剧与启蒙运动鼎盛期的戏剧的差别大得多。当然,这并不是说,它们之间没有差别,差别是有的,而且非常明显,不然就不会有"狂飙突进戏剧"这个名称。它们之间的差别主要有如下三点:第一,从政治态度方面看,如果说,启蒙运动鼎盛期的剧作家还是开明君主制的拥护者的话,那么狂飙突进戏剧的作家就成了开明君主制的反对者了。他们反对开明君主制,主要是因为他们担心开明君主制所推行的中央集权和社会统一将会彻底摧毁争取个人独立和自由的理想。在宫廷专制制度之下,各个地方享有自行其事的权利,历史上形成的特定阶层和群体,如骑士,享有一定的自由。这样,在狂飙突进运动的代表人物中间就产生一种幻觉,以为在宫廷专制制度下个人有一定的自由,至少享有"等级民主"(Die ständische Demokratie)。所以,狂飙突进最主要的发起者之一墨泽尔(Justus Möser, 1720—1794)在他的《武力自卫权》(Vom Faustrecht,1770)中,不仅提倡中世纪盛行的为了保卫自己可以动用武力的权利,而且积极宣传地方分治。从政治上看,墨泽尔的主张是保守的,因为他试图恢复已经过时的制度;但从思想上看,他反对专制独裁,提倡个性独立自由,却是顺应了时代发展的潮流。因此,他的思想对赫尔德和歌德产生了很大影响,歌德的《葛兹》就是在他的《武力自卫权》直接影响下写成的。反对独裁,张扬个性是所有狂飙突进戏剧的共同特点。第二,狂飙突进戏剧从政治态度上完成了从倡导开明君主制向批评开明君主制过渡的同时,也从美学上开始了从强调戏剧的教化功能向文学应当独立自主的过渡。克林格尔说:"在所有的写作活动中,我们除了生活在一个设想出来的世界中以外,对什么都不关心。"这里,克林格尔不仅根本不提狂飙突进以前的戏剧十分重视的戏剧以及整个文学的教化作用,而且他还特别强调,包括戏剧创作之内的文学创作是"出于

个人的需要”，是“对自己在生活中遇到的难题以及自己的生活情绪的一种表现”。因此，与以前启蒙运动剧作家不同，狂飙突进剧作家关心的焦点，不是自己的作品将对读者和观众起什么样的作用，而是如何表现自己主观的思想和感情。狂飙突进的这种美学倾向到了浪漫文学时期达到了顶点，浪漫文学与狂飙突进文学运动之间存在着继承关系。第三，既然戏剧的功能由净化观众和读者的灵魂转变为表现作者自己的主观思想和情感，作者在创作时就不再注重现存的戏剧创作的客观规律，而是寻找适合表现主观思想和情感的手段。这样，狂飙突进戏剧的形式就更具个性特征，缺少过去戏剧的规范性。不过，总的倾向是，竭力摆脱古典主义戏剧原则和规则的束缚，追求有更大活动空间的叙事化；同时为了更好地表现强烈的感情常常用一些简短的、不完整的句子，整个剧常常有一种如同火山爆发、排山倒海的气势。

狂飙突进戏剧的剧作家除了歌德以外，还有伦茨、克林格尔、瓦格纳、米勒等。另外，狂飙突进戏剧还有一个先导人物，他就是格尔斯滕贝格。下面将这几位戏剧作家分别介绍一下：

（一）格尔斯滕贝格

格尔斯滕贝格(Heinrich Wilhelm von Gerstenberg，1737—1825)被称为狂飙突进的先导之一，因为他在18世纪70年代以前所提倡的正是18世纪70年代活跃在文坛上的一代青年所追求的东西。他从1766年到1770年编辑出版了一份杂志《关于文学奇特性的通信》(Briefe über Merkwürdigkeiten der Literatur)，该杂志在石勒苏益格(Schleswig)印刷，因而也叫《石勒苏益格通信》(Schleswigsche Literaturbriefe)。这份杂志上的文章大部分是格尔斯滕贝格自己撰写的，专门批判传统的美学观，特别是传统的戏剧观。他的戏剧观以莎士比亚为基础，著有《论莎士比亚的作品和天才》(Versuch über Skakespeares Werke und Genie，1767)。格尔斯滕贝格的观点中有两点特别重要：第一，他倡导“天才论”。他说：“哪里有天才，哪里就有发明，就有新事物，就有原创，但不能反过来。”他认为，有些人可以将一切都做得非常正确，能造出“范本”；但他们不是天才，如拉辛、维吉尔等。另外有的人，如莎士比亚，他是天才，他的作品不是“范本”，但是真正的天才作品。当然，是不是真正的天才作品，“不能从有关悲剧的观点出发”来判断，“而是将它看做道德天性的摹写”。因此，他特别强调，起决定作用的不是关于文学体裁的学说，而是生活本身；艺术不必与现成的规范相一致，而必须与自然相一致。第二，他明确指出，以亚里士多德理论为基础的古典戏剧与莎士比亚戏剧是不同时代的戏剧，因而性质完全不同。他把莎士比亚看做是现代戏剧的伟大代表，从而为“莎士比亚化”开辟了道路。总之，格尔斯滕贝格反对任何现成的规则，他认为戏剧应当表现人的内心活动，真实性是最高的标准。剧作家的独立性，他的感受和激情，比什么都重要，天才不需要规则。



格尔斯滕贝格不仅提出理论，而且还亲自实践，虽然他的戏剧创作的实际意义无法与他的理论主张相比，他的剧本《乌格利努》(Ugolino，1769) 是他的理论观点在实践中的体现，该剧取材于但丁的作品。剧中的主人公和他的三个儿子是一场政治阴谋的牺牲品，全剧既无曲折的情节，也不换场景，主要是通过主人公的独自诉说来表达内心的活动。剧中那种反专制的激情在青年中产生了很大影响，成为日后富有反抗性的狂飙突进戏剧的先驱。

（二）伦茨

在狭义的（也就是除席勒以外的）狂飙突进的戏剧中，伦茨(Jakob Michael Reinhold Lenz，1751—1792)是除歌德以外成就最高、影响持续时间最长的作家。1751年生于拉脱维亚塞斯韦根，父亲是一个牧师。1768年在柯尼斯堡大学学习神学，听过康德的课。这时他已开始文学创作，1769年出版了第一部作品，即诗集《全国性的灾害》(Die Landplage，1769)。1771年因生活所迫，辍学当了家庭教师。同年，他陪两位男爵旅行，来到斯特拉斯堡，在那里结识了赫尔德和歌德，加入了以歌德为中心的作家圈，成了一名狂飙突进作家。1774年对伦茨来说是大丰收的一年，除了译作以外，还出版了喜剧《家庭教师》(Der Hofmeister，1774)和《新门努扎》(Die neue Menoza，1774) 以及理论著述《论戏剧》(Anmerkungen übers Theater，1774 )，1775年写成并于1776年出版了另一部喜剧《士兵们》(Die Soldaten 1776)。这时，伦茨已经蜚声文坛，成为狂飙突进运动的代表。

伦茨与歌德的关系在伦茨的生平中占有极为重要的地位。伦茨虽然在创作方面也取得了很大成就，但他始终认为自己不能与歌德相提

并论,主观上他总是自觉地向歌德学习,走歌德的路,甚至在生活中也学歌德。歌德为远在泽森海姆的情人弗里德里克写信寄诗,伦茨也亲自拜会弗里德里克,并寄诗给这位姑娘。因此,当1835年弗里德里克收藏的诗被发现时,其中哪些是歌德写的,哪些是伦茨写的,有些至今还没有弄清楚。歌德对伦茨也给予很高评价,并从各方面帮助他,伦茨的《家庭教师》以及他改写的罗马戏剧作家普劳图斯(Titus Maccius Plautus)的喜剧作品就是由歌德帮助出版的。但是,自从歌德到魏玛做官以后,他们俩的关系就大不一样了。1776年伦茨追随歌德也来到魏玛,想借助歌德的帮助在魏玛发展。不料,歌德对他十分冷淡。在那里待了半年,不知出于什么原因,他竟被逐出魏玛。这件事对伦茨打击太大,致使他精神失常。他先后在瑞士和德国南部的朋友家疗养,1779年,家里人将他接回拉脱维亚。后来他到俄国谋职,终因时运不济,穷困潦倒,1792年死于莫斯科。

伦茨的《论戏剧》是狂飙突进戏剧的纲领性著作之一,它的基本论点是:当时还在进行的关于如何正确理解亚里士多德戏剧理论的争论是完全没有必要的,因为德国戏剧发展的关键,不是克服对亚氏戏剧理论的误读或误解,而是建立一种新的戏剧,一种不同于亚氏戏剧的现代戏剧。亚氏戏剧是旧时代的产物,完全不适用于新时代的需要。他说:“不可抗拒的命运决定并支配古人的行动,因而这样行动的本身就会使人发生兴趣,而不必在人的灵魂中探索和发现这样行动的原因。”可是,如果现在的剧作家也照这样的办法去写戏剧,那就只能看到一些没有个性、没有性格的人,而有自己独特个性和鲜明性格的人是现代戏剧必具的条件。他大声疾呼:“我们想看人!”而且伦茨所说的人不是——像莱辛所说的——一般的人,抽象的人,而是具体的人,活生生的人。因此,他认为,悲剧的决定因素不是情节(即人的行动),而是性格。“人的性格和心理的多样性是自然的宝藏,只有在这里天才手中的探矿杖才能大有作为”。

伦茨对喜剧的定义也不同于当时流行的见解,他在为他的剧本《新门努扎》写的书评中对他所理解的喜剧作了如下解释:“我说的喜剧完全不是指那种仅仅逗人笑的演出,而是那种供每个人看的演出。悲剧只是为了比较严肃的那部分观众,他们能够看出古代英雄的光辉,能够判断他们的价值……喜剧是人类社会的画卷,人的社会如果变得严肃了,那画卷就不可能让人发笑……因此,我们德国喜剧作家写的东西要同时具有喜剧性和悲剧性,他们为之写作的或者至少是应该为之写作的那些人是这样一些人,他们既文明又粗俗,既有道德修养又野性未灭,总之,他们是一些混合物。”伦茨所说的喜剧既不同于启蒙运动发展期所推崇的来自法国的“类型喜剧”,在这种喜剧中嘲笑的是某一类型的人,如伪君子、悭吝人等,也不同于启蒙运动鼎盛期盛行的“流泪剧”,那种喜剧让人激动得流泪,从而获得道德净化的效果。伦茨的喜剧,就其内容而言,它是社会生活的画卷,就其形式而言,它自然,生动,它的接受者是所有的民众。因此,这样的喜剧必须描绘充满矛盾和斗争的实实在在的世界,必须抓住人民大众关注的问题;因此,这样的喜剧必然含有悲剧成分,不是纯粹的喜剧,或者说,是一种悲喜剧。另外伦茨还特别强调悲剧与喜剧的区别,前者以人物为主,表现性格,后者以事件为主,表现社会状态。





伦茨的戏剧作品全是这样的喜剧,而最主要的就是《家庭教师》和《士兵们》,这两部作品同时也是狂飙突进戏剧的代表作。它们都表现了贵族与市民阶级的矛盾,都表现了“德国鄙陋状态”(die deutsche Misere),都提出了当时德国社会最令人关注的问题。“家庭教师”在18世纪的德国是一种特殊的职业。贵族家庭常常不送自己的子女进正规学校,而是请家庭教师。对于贵族的子女来说,只要有了贵族出身就等于有了一切,学习文化知识并无任何实际的意义,至多是一种点缀。因此,贵族家庭请家庭教师,并不是为了向子女们传授知识,而是为了炫耀自己的地位,或者是为了赶时髦。这样,家庭教师在贵族家中就并不是真正被当做教师看待,而是被看做家奴。另一方面,有文化、有知识的青年知识分子,就因为他们出身于市民,所以常常找不到合适的工作,只好忍气吞声到贵族家当家庭教师,以图有碗饭吃。他们在贵族家里被歧视、被欺辱、被盘剥,但又别无选择。这样,“家庭教师”就成为18世纪贵族和市民阶级之间矛盾的突出表现之一,就成为已经觉醒的市民知识分子最关注的社会问题之一。伦茨本人就在贵族家当过家庭教师,对此他有切身体会,因而他理所当然地把家庭教师问题当做他的剧本《家庭教师》的中心主题。主人公劳埃弗尔是一市民出身的青年知识分子,他

受雇在少校贝尔格家当家庭教师,少校有两个孩子,一男一女。在这个贵族家庭(在当时的德国,所有的军人都是贵族,因为只有贵族才能进军界)里充满了嫉妒和仇恨,没有一点爱。不仅少校和他的夫人之间彼此猜忌,相互攻击,而且对他们的两个子女也是各有所爱,各有所恨。少校爱女儿恨儿子,少校夫人爱儿子恨女儿。女儿长得漂亮,少校想利用这一点将来将她嫁给一个门第更高的家庭,少校夫人因为女儿长得比自己漂亮而嫉妒她。少校对自己亲生儿子恨之入骨,常常用极端残暴的手段对待他,他们之间的矛盾已经远远超过在狂飙突进作家的作品中常常出现的父子矛盾。

少校的女儿古斯特欣就生活在这样的家庭环境中,她被父亲溺爱,被母亲憎恨,从小养成任性和放荡的恶习,缺乏起码的道德修养。她早已同她的表兄弗利茨相爱,当劳埃弗尔来她家当家庭教师时,正好弗利茨要到外地上大学。弗利茨走后,这个离不开男伴的小姐十分寂寞苦闷,于是就与劳埃弗尔来往;为了寻找刺激,与劳埃弗尔发生性关系,并怀孕在身。为了遮人耳目,她提出要与劳埃弗尔结婚,父亲坚决不同意,她一气之下离家出走,逃往森林,在一所茅屋里生下孩子。古斯特欣对自己的孩子没有一点感情,一心只想着再见到她的父亲,于是生产不久就丢下孩子回家找父亲。不料,在路上由于身体虚弱掉进水里,幸好父亲及时赶到,才免于一死。劳埃弗尔在知道古斯特欣出逃以后自己也逃出少校家,来到一所乡村学校,校长热情接待他,并为他安排了工作。当他听说,古斯特欣已经溺水身亡时,他对自己进行了自我阉割。

《家庭教师》这个剧本还有一个副标题《私人教育的好处》(Vorteile der Privaterziehung),这显然是一种反讽。私人教育的"好处"在哪里?这些"好处"就是少女与家庭教师通奸,不仅伤风败俗,还差点丧命;家庭教师本人则为了以后不再犯类似的错误,剥夺自己作为男人的权利。正是由于私人教育有如此严重的后果,具有改良思想的少校的哥哥竭力主张贵族子女也应送进正规学校去学习,在那里他们与别人一律平等,他们就会有健康的心理。但是,少校坚持历来的传统,贵族的子女决不能与市民的子女一起学习。所以造成上面那些悲剧的原因还不仅在于私人教育本身,还有它背后的更深层的原因,那就是等级偏见与等级歧视,贵族的愚昧和顽固,人没有自由,人与人之间不平等。





《家庭教师》剧中所发生的一切实际是一场悲剧,但伦茨称它为喜剧,并按照他的喜剧理论,给了它一个大团圆的结局。少校与他的女儿古斯特欣不仅再次相逢,而且相互谅解,言归于好。古斯特欣原来的男友弗里利听到所发生的一切之后深感愧疚,觉得是自己走后未能如约经常与古斯特欣联系才造成这场悲剧。于是,他立即回到古斯特欣身边,娶她为妻,并承认古斯特欣与劳埃弗尔生的孩子是自己的孩子。劳埃弗尔虽然失去男性的能力,但他依然与一个乡村姑娘结婚,过着幸福的家庭生活。

这样的结局看起来有点随意,但是随意性不仅是伦茨倡导的新型喜剧的一大特点,而且正是从这种随意性中看出了现实的严酷和无望。因为既然幸福和和谐只有通过这样的"随意"才能获得,那么这种获得就只是一种假设,在正常情况下是根本不可能有这样的幸福和和谐。所以,我们在为大团圆结局感到一丝欣慰时又感到一种无奈和凄凉。

《士兵们》同样也是一出喜剧,不过它的剧情的进程和结果更具有悲剧色彩,主人公玛丽和斯托尔茨乌斯更像是悲剧人物。市民少女玛丽与布商斯托尔茨乌斯已经确定了关系,但一位名叫德斯普的贵族军官用花言巧语诱骗玛丽,玛丽成了他的情人。玛丽的父亲是个商人,他开始时对女儿与贵族军官私通深为不满,但他慢慢地觉得,如果他们俩真能结亲成婚,女儿成为贵妇人,他自己也可以十分荣耀。因此,他支持女儿与斯托尔茨乌斯断绝关系,与德斯普继续来往。但是,德斯普与玛丽来往纯粹是为了玩弄女性,满足淫欲,根本没有想到与她结婚。他不久就将玛丽转让给别的军官,而玛丽不仅不知悔改,而且走向堕落,沦为沿街乞讨的卖淫女。斯托尔茨乌斯知道自己的女友被德斯普诱骗以后,不仅气愤,而且感到耻辱,决定伺机报复,他先毒死了德斯普,最后自己服毒自杀。



像《家庭教师》一样,《士兵们》描绘的也是市民阶级与贵族之间的矛盾,触及的也是当时社会普遍存在的问题。当时的贵族为了满足他们的淫欲,常常强奸、诱奸和拐骗市民出身的少女,而有些市民家庭出于向上爬和爱慕虚荣的心理也常常支持自己的女儿与贵族来往,幻想以这种方式来改善自己的社会地位。这样,贵族诱奸市民少女就成了一个社会问题,伦茨抓住了这个问题,抨击了贵族无耻的不道德的行为,揭

露了市民向上爬的思想所带来的严重后果。

毫无疑问，伦茨认为贵族与市民的矛盾是社会的主要矛盾，但他并不认为这种矛盾绝对无法解决，通过改革即使不能解决至少也可以缓解矛盾。于是，他在这两个剧中都提出了改革建议。在《家庭教师》中，他通过剧中人物提出了废除私人教育，扩大正规学校的建议。在《士兵们》中建议废除不准军人结婚的禁令，军人的正当需要得到满足，他们就不会再去强奸和诱奸妇女了。毫无疑问，贵族是伦茨抨击的主要对象，但他并不主张废除等级制，更不认为所有贵族都是坏人；他虽然看到许多社会弊端，但他仍然相信人的本质是善的。因此，在伦茨的剧中总有贵族出身的正面人物，在《家庭教师》中是少校的哥哥，在《士兵们》中是伯爵夫人。

另外，伦茨还通过他的剧本让人们知道，市民所以受贵族的凌辱，最主要的原因就是他们在经济上必须依靠贵族。劳埃弗尔的可悲之处，就是他经济上不能独立，只能靠当家庭教师来维持生活。《士兵们》中的斯托尔茨乌斯在经济上同样依赖贵族，因为他的店铺是靠向军方供应布匹来维持。这种经济上的依赖关系就使市民处在一种尴尬的境地：一方面他们从思想和情感上力图与贵族保持距离，另一方面在经济上又离不开贵族。这种想独立又不能独立的处境，就使他们会以某种方式表示反叛，但最后反叛又变成了自我责备和自我惩罚。劳埃弗尔与古斯特欣发生性关系，完全是出于对古斯特欣的爱和自然冲动，这种行动本身是对把人的自然冲动看做最大邪恶的传统道德的反叛。但是当他知道古斯特欣因为与他有了这样的关系而险些丧命时，他又不问造成这样后果的其他原因，把一切责任归到他自己身上，而且为了避免重犯类似的错误就自我阉割。他的阉割不是外力使然，而是他的自觉行动，这就说明他是在进行自我惩罚。同样，斯托尔茨乌斯毒死德斯普然后又自杀也是自我惩罚，因为他认为毒死了人就必须接受惩罚。

所以，伦茨喜剧的最大特点，就是它的内容的真实性、丰富性和生动性，它的形式的自然性。他剧中的剧情展现的是实际的社会生活，而不是作者头脑中的某些观念的图解，他剧中的人物是现实生活中的活生生的人，而不是某种固定性格特征的符号。他力图呈现给我们的，不是某些理念，而是18世纪德国的社会画面，因此有人认为他是德国现实



主义文学的先导。在形式方面，他抛弃一切违反自然的规则，尤其反对“三一律”。

伦茨的戏剧是在《葛兹》的影响下写成的，从整体上来看，伦茨的戏剧与歌德狂飙突进时期的戏剧是一脉相承的。但是，如果仔细比较一下，人们就会发现，伦茨的作品更直接地针对社会的现实问题，对社会的批判更尖锐，更鲜明，现实主义精神更强烈。因此，伦茨比歌德更能代表狂飙突进运动的反叛性。不过，德国文学的发展，不是沿着更具反叛性的伦茨的道路前进，而是沿着更加温和的歌德路线发展。狂飙突进之后，在德国出现的是古典文学以及随之而来的浪漫主义文学，而不是现实主义的社会批判文学的高潮。从另一方面看，伦茨既然已经开辟了一条道路，就必然会有后继者，那些不赞成歌德路线的人就把伦茨看做他们的“经典作家”。这一倾向从蒂克开始，他于1828年编辑出版了伦茨的作品集，19世纪著名革命民主主义作家毕希纳更把伦茨看做德国文学的代表，专门写了一部中篇小说纪念这位他心中的榜样，题目就是《伦茨》(Lenz, 1835)。布莱希特和基普哈特(Heinar Kipphardt)更看重伦茨的社会批判倾向，他们先后在伦茨原著的基础上经过改写写出了他们自己的《家庭教师》(Der Hofmeister, 1951)和《士兵们》(Die Soldaten, 1968)。由此可见，不仅在19世纪，而且一直到20世纪，伦茨仍然活在人们心中。

（三）克林格尔

克林格尔(Friedrich Maximilian Klinger, 1752—1831)也是一位狂飙突进剧作家，他在文学史上的重要性除了得益于他的作品以外，还因为“狂飙突进”这个名称就来自他的同名剧本《狂飙突进》(Sturm und Drang)。克林格尔生于法兰克福，是歌德的同乡，他家境贫寒，靠别人的帮助才得以上学念书。他是歌德的好朋友，因为有了歌德的支持，他才得以于1774年在吉森学习法律。歌德到了魏玛以后，他于1776年放弃学业，也来到魏玛，想靠歌德的关系，谋个职位。结果与伦茨一样，歌德不予支持。不过，他与伦茨不同的是，他并没有因为受了这样的打击就一蹶不振，而是继续奋斗。既然在魏玛找不到工作，就来到莱比锡，在一个剧团里当编剧。两年之后，他又进入军界，先是加入奥地利军队，1780年又来到俄国，成为一个俄国军人。在俄国军队中，他步步上升，最后升为

中将，同时兼任大学的学监。1831年在俄国去世。他虽然没有像歌德那样活过八十，但也接近八十，比起英年早逝的伦茨和瓦格纳来他已经够长寿的了。

像其他狂飙突进剧作家一样，克林格尔在思想上受卢梭影响，在创作上受莎士比亚影响，把古典主义所奉行的一切规则视为违反自然的清规戒律，从1775年到1776年写出了一系列体现狂飙突进精神的戏剧。他的第一部戏剧是《奥托》(Otto，1775)，这是在歌德的《葛兹》和莎士比亚的《李尔王》影响下写成的一部骑士剧，家庭纠纷，兄弟敌对，年迈的父亲是它的主要主题，战争、拷打和残杀是它的主要场面。在这个剧本中，克林格尔戏剧的一些特点已经显露，比如不重视情节安排和人物塑造、喜欢激情洋溢的长篇独白等等。《受苦受难的女人》(Das leidende Weib，1775)是克林格尔1775年写的第二个剧本，故事发生在宫廷，情节围绕婚外情展开。一个公使的夫人是一个纯洁正派的女人，但在宫廷这个道德沦落的地方她也不慎与他人发生暧昧关系。事情暴露以后，她又遭各方的指责，她追悔莫及，自杀身亡。剧中有一个真正的坏蛋，他百无聊赖，以玩弄女性为荣，以惹是生非为乐。公使夫人的死与他有很大关系，公使夫人的情人杀死了这个坏蛋，自己在公使夫人墓前自杀。由于出了这样的丑闻，公使本人被革职，他带着孩子和亲属回到乡下，干起他一直向往的事情，种花栽草。在剧本的最后他这样说："兄弟，我们有了真正的生活。"这就是说，真正的生活只有在远离宫廷的乡下才能找到，在宫廷里人无法生活。这一点是当时的青年人，或者更确切地说，受了卢梭思想影响的青年人的共同认识。

1776年是克林格尔大丰收的一年，这一年他写出了四个剧本，其中《孪生兄弟》(Die Zwilinge，1776)和《狂飙突进》(Sturm und Drang，1776)是他的代表作。当时德国的著名戏剧表演艺术家施罗德(Friedrich Ludwig Schröder)和阿克曼发起有奖征集原创剧本的活动，克林格尔应征，他的剧本《孪生兄弟》击败了莱泽维茨的《尤利乌斯·冯·塔伦特》，获得了最佳原创悲剧奖。菲尔迪南多和奥尔弗是两个孪生兄弟，按照当时通行的长子继承权，先出生的菲尔迪南多可以拥有一切，而比他稍微晚出生一点的奥尔弗就什么也得不到，一辈子得生活在比他早出生的兄弟的阴影之下。奥尔弗是个有智慧、有能力、有抱负的青年，他血气方



刚，精力充沛，想干一番大事业。他的孪生哥哥却是一个软弱无能的少爷，他受父母宠爱，胸无大志，不思进取。因此，如果按照个人的能力，奥尔弗继承父亲的权力最合适不过，但按照传统的规矩，他却无权拥有本该——至少他自己认为——属于他的一切。因此，奥尔弗痛恨整个世界，因为它的成规剥夺了他应有的权力；他痛恨他的孪生哥哥，因为有了他使他无法展现他的才能。更令他不能容忍的是，这个可恶的孪生哥哥甚至还夺取了他心爱的恋人。于是，他杀死了他的孪生哥哥菲尔迪南多。事发以后，母亲为他说情，但父亲坚持要杀死他的儿子，因为惩办杀人犯是他神圣的义务。

奥尔弗是典型的狂飙突进式的英雄，他是所谓的"天才"，他有超群的智慧和能力，但却无法施展。以下两个剧本的基本结构也与《孪生兄弟》相似，只是重点有所转移。剧中主人公不再是无法施展自己才能的悲剧性人物，而是有机会尽显其能的英雄。《新阿丽亚》(Die neue Aria，1776)中的主人公索莉纳是个女性天才，她敢爱敢恨。她不仅才智超群，而且美貌过人，追求者成群结队。但她只爱与她相匹配的男人，尤利奥成功地得到了她的爱，他们俩联合起来发动政变，企图推翻非法登上宝座的统治者。政变失败了，他们被关进监狱。像《葛兹》一样，全剧的中心，全剧的最主要的事情都发生在那里。葛兹至死不改变对自由的追求，甚至为了换得自由宁肯牺牲生命，同样，索莉纳和尤利奥也是为了永远相爱选择了死亡。《西姆索纳·格利沙尔多》(Simsone Grisaldo，1776)中的主人公也是个天才，他是一位战地司令。他进行战斗不仅是为了自己，也是为了帝国，为了所有人的共同幸福。这里已经让人感到，在克林格尔的心目中，一种新人的雏形已经形成，他不再是为了自己而进行奋斗的孤独的个人，而是为了大家带领千军万马进行战斗的首领。

《狂飙突进》原名《混乱》(Wirrwarr)，瑞士人考夫曼(Christoph Kaufmann)将它改成"狂飙突进"，这两个剧名都非常贴切，都概括了剧本的主要内容，后者更体现了当时那场文学运动的精神，因此文学史家就把这场文学运动叫做"狂飙突进"。在这个剧中，克林格尔借用了莎士比亚的《罗密欧与朱丽叶》的题材，讲述了这样一个故事：有两个相互敌对的家庭，它们的子女彼此相爱。但是，它们所以对立是由一场误会造成的，一旦事实澄清了，误会消除了，仇恨也就不存在了。最后他们的子女可

以结婚成亲。这个故事只是个框架，剧本的重点是写三个青年人的情感，其中有一个人叫卡尔，后改名为Wild，音译叫“维尔德”，意思相当汉语中的“疯狂”，他是那对恋人中的男方。这三个青年的共同特点是，有智慧但无法发挥，有精力却无处使用，有理想却无法实现。于是，他们就离开德国，来到他们向往以久的美国，那里“一切都那么新鲜，一切都那么有意义”。当时的美国正在进行独立战争，他们也参加了那场伟大的战争。尽管如此，他们在美国仍然觉得英雄无用武之地，自己的追求和理想无法实现。最后，“疯狂”也就是维尔德无可奈何地说：“我们的不幸是由我们自己心灵深处的情感造成的；当然，世界也有一定的责任，但比起我们自己来要小得多。”这就是说，“疯狂”已经意识到，是他们自己的主观情感和思想，使他们在客观世界中找不到适合自己的位置，无法实现自己的价值。这里，克林格尔是做自我批评，他已经开始与狂飙突进作家那种过度情绪化的主观倾向保持距离，到了1780年他就写出了剧本《普利姆普拉姆普拉斯科，或天才》(Plimplamplasko，oder der hohe Geist，1780)讽刺他自己曾经赞扬过的“天才”。

1776年离开魏玛以后，克林格尔还继续写剧本，不过值得一提的也就是《施梯尔波和他的孩子们》(Stilpo und seine Kinder，1777)。1780年到俄国以后，克林格尔完全脱离了狂飙突进运动，他自己也由一个充满理想和幻想的热血青年变成一个冷眼看待一切的怀疑论者。到了俄国，他并没有停止写作，只是重点由戏剧转向小说。他原计划写十部小说，结果只完成了八部，其中比较重要的是《浮士德的生活、事业和进地狱》(Fausts Leben，Taten und Höllenfahrt，1791)，现在还有出版社再版这部小说。在这部小说中，浮士德发明了印刷术，但他并没有因此得到幸福。他为了弄清楚，为什么正直的人总是倒霉，邪恶的人总是得势，他就与魔鬼结盟。在魔鬼的帮助下，他游历世界，实地考察，寻找答案。在德国，他看到诸侯们个个野蛮残暴；在法国，他看到路易十四是个残暴的君主；在英国，他经历了查理三世如何谋杀他的亲属；在意大利和西班牙，他是各种暴行的见证人。更令他惊奇的是，教皇的皇宫竟然是培养恶棍的大学校，是一切罪行的策源地。最后，魔鬼根据卢梭的思想告诉他，他看到的一切都是由于文明造成的，他看到的人都是由于文明而失去自然天性的人。经历了这一切之后，浮士德完全绝望了，人类无可救药，他自己也无心再做点什么帮助人类消除邪恶。这时，浮士德觉得，活着已经没有任何意义，他要求死亡。



克林格尔到俄国以后，就再也没有回德国，他与德国完全断绝了关系，他在俄国的创作对德国文学的发展毫无影响，当时的德国读者也不知道他在俄国写了些什么。因此克林格尔在德国文学史上的意义仅限于他在狂飙突进运动时期创作的戏剧。克林格尔的戏剧充满反抗的激情，剧中的人物都是自我意识很强的“天才”，都是现存生活秩序的叛逆者。这些“天才”个个血气方刚，年轻气盛，精力充沛，喜欢空想，富于幻想，自命不凡，骄傲自大。他们自以为才智过人，能力无穷，因而想充分施展自己的才能，干一番轰轰烈烈的大事，尽情享受生活。他们既想为那些墨守成规、不思进取的市民树立榜样，又想破坏死气沉沉、毫无生气的周围世界。但是，由于他们的理想与现实脱节，他们头脑中的种种设想总是无法实现，于是他们抱怨整个世界，反抗一切，对一切都采取一种颠覆性的态度。另外，他们虽然有伟大的抱负，但并无把这些打算付诸实践的勇气和能力，他们是一些空想家，而不是实践者，他们的激情多于他们的行动。他们一味呐喊、呼叫，但不见他们行动。因此，我们在克林格尔剧中看到的主人公都是心中的情感已经沸腾，到了非发泄不可的地步，并以一种排山倒海的气势向外宣泄。但是，给人的感觉是，这些人物是为宣泄而宣泄，他们宣泄出来的那些抱怨到底因何而生，他们呼喊出来的反抗到底针对什么，人们看不清楚。这就涉及到克林格尔戏剧的第二个特点，他剧中所描绘的那些世界不是抽象空洞的虚设，就是与人物的命运脱节。比如《狂飙突进》的故事发生在正在进行独立战争的美国，但这一伟大的历史事件只是全剧的一个背景，与人物的命运并无多大关系，也就是说，两个敌对家庭的和解和主人公情感的变化与美国的独立战争并无什么关系。克林格尔对宫廷可以说深恶痛绝，宫廷里的矛盾和斗争在他的剧中占了很大的比重。但是，这些矛盾和斗争多属个人的私事，并不能让人看到宫廷生活的实际状况。这也并不奇怪，如前所述，克林格尔创作戏剧的重点是让剧中的主人公尽情发泄自己的感情，而不是要描绘社会生活的图像。

所以，克林格尔与伦茨虽然同是狂飙突进戏剧家，但他们之间还有区别。如果说，伦茨的戏剧是为了揭示社会矛盾，展现社会生活的实际

状况，那么克林格尔的戏剧就是为了表达压抑在青年人尤其是已经意识到自己的力量和价值的青年人心中的情感，他让这些情感像火山爆发一样喷发出来。这样，克林格尔就让他的人物从一开始就充满激情，而且到结尾也是如此。这样，他的人物的性格特征就没有变化，剧情没有发展。

总之，克林格尔不是一个会刻画人物的大师，也不是会编剧情的能手，他既没有歌德那种驾驭历史的能力（克林格尔写的很多剧是历史剧），也没有伦茨那种洞察社会现实的能力。他的惟一长处，就是通过他的戏剧让人们看到那个时代已经觉醒的青年一代的思想感情，他们的追求和他们的苦闷。

（四）瓦格纳

瓦格纳(Heinrich Leopold Wagner，1747—1779)是狂飙突进戏剧的另一位重要作家，他也是以歌德为中心的作家圈中的重要成员。他出生在斯特拉斯堡的一个商人家庭，在当地的大学学习法律，在当地结识了歌德和赫尔德，成为他们的朋友，与他们一起讨论文学问题。1773年曾在萨尔布吕肯当家庭教师，1774年在法兰克福当了律师，并在那里定居，一直到逝世。



瓦格纳一直喜欢文学，很早就开始创作，不过真正引起文学界注意的，是他写的一篇讽刺文，题为《普罗米修斯、丢卡利翁和评论他的那些人》(Prometheus, Deukalion und seine Rezensenten，1775)。歌德的《少年维特的烦恼》出版之后，也有不少批评的声音，瓦格纳为了维护歌德的这部小说就写了这篇讽刺文。文章发表后在文学界引起很大震动，人们以为这是歌德写的，歌德马上表态，文章不是他写的。

像其他狂飙突进作家一样，瓦格纳也对法国古典主义十分反感，坚决反对把法国古典主义戏剧当做德国戏剧的榜样。因此，他特别推崇已经脱离了古典主义轨道的法国剧作家梅西耶(Louis-Sebastien Mercier)，他不仅翻译了他的剧本《醋商的手推车》(Subkanen des Essighandlers，1775)，而且还翻译了他的理论著述《戏剧艺术新论》(Neuer Versuch über Schauspielkunst，1776)。狄德罗和莱辛只满足于戏剧能引起观众的同情，梅西耶比狄德罗和莱辛更进一步，他明确要求戏剧要表达愤怒，要进行批评。梅西耶的这个看法正好符合狂飙突进作家对戏剧的要求，



因此瓦格纳将这篇文章介绍到德国，而且他自己在他的创作中也坚持这一社会批判的方向。

瓦格纳的处女作是剧本《追悔莫及》(Die Reue nach der Tat，1775)，这是一部现实题材的剧本。它的主人公是一位与宫廷有诸多联系的女市民，她以为自己比一般人等级高贵，她瞧不起那些嫁给一般市民的女贵族，更不愿与等级比她低的人来往。不巧的是，她最宠爱的小儿子居然爱上了一个皇宫车夫的女儿。她坚决反对她的儿子与这个女孩来往，千方百计阻挠他们结合，但这两个青年人痴心不改。于是她就请女皇帮忙，女皇不明真相，就把车夫的女儿关进了修道院。在这种情况下，女市民的儿子仍然不改初衷，并且大吵大闹，结果被关进监狱。后来女皇了解了事实真相，决定释放车夫的女儿，并允许他们结婚。但这一决定来得太晚，车夫的女儿自知无法与她的情人结婚，觉得活着已没有任何意义，就服毒自杀。这位女市民的儿子得知女友已自杀身亡以后，精神失常。面对这样悲惨的结局，女市民十分后悔，但悔之晚矣。



表现在婚姻问题上的等级偏见，即所谓的“门当户对”，是当时常见的文学主题。不过，在一般的作品中，持等级偏见的人往往是贵族，而瓦格纳则把市民也包括进去。作为处女作，这部作品还是显得有点浅薄，但在环境描写和人物刻画方面已可以看出剧作者的功力。

瓦格纳的代表作是《杀婴女人》(Die Kindermörderin，1776)，这部剧同时也是狂飙突进戏剧的代表作之一。长期以来，未婚母亲被视为罪人，一些妇女为逃避“罪责”就杀死刚生下来的婴儿，而杀死了自己的婴儿，一经发现就是死罪。大多数的妇女失身，并不是由于她们自己的原因，她们常常是被贵族诱奸或强奸。因此，那些未婚妇女实际是受害者，而真正的罪犯是那些玩弄女性的贵族。但是，不公平的是，真正的罪犯可以逍遥法外，而受害者反而成了罪犯。这种状况早已存在，但到了18世纪下半叶就成了一个严重的社会问题。这并不是因为到了18世纪下半叶这个情况才有或更加严重，而是因为市民意识的增强。在市民还没有觉醒的情况下，贵族诱奸或强奸市民少女常常被看做是个人与个人之间的关系，即使愤怒或者反对也是针对个人。到市民阶级有了强烈的市民等级意识之后，他们就把这类事件看做是贵族阶级与市民阶级之间的关系；反对贵族子弟伤害市民少女，反对把未婚母亲看做罪犯，就

成为市民阶级反对贵族阶级斗争的一部分。瓦格纳就是站在市民阶级的立场，站在受害妇女一边，反对贵族对市民的压迫，向维护这种压迫的法律规定和道德规范提出挑战。

《杀婴女人》中的主人公是洪姆布莱希特，他是屠杀牲畜的师傅，为人正直，家规严格，为防止女儿遭受不测，禁止她随便出门，更不许参加任何娱乐活动。但女儿爱娃本人却是个天真烂漫、好动爱玩的女孩。上尉格律宁斯艾克寄宿他家，这位风流军官常常背着洪姆布莱希特，带着既爱虚荣又无头脑的母亲和一直想到外面寻找欢乐的爱娃外出跳舞。有一次，这位军官给母亲喝了迷魂汤，把爱娃诱奸。全剧开始时就是爱娃被诱奸的过程，以后的剧情发展就是由此而产生的后果。爱娃怀孕在身，不知如何是好，情绪越来越消沉；在自己的家中竟然出了这样的丑事，父亲感到无地自容，脾气越来越暴躁。上尉自知闯下大祸，一再安慰爱娃，他真心爱她，愿娶她为妻。不巧的是，上尉要接受一笔遗产，必须暂时离开洪姆布莱希特家。就在上尉离开的这段时间，上尉的一个同事出于不可告人的目的，说上尉永远不会回来了。爱娃信以为真，她最后的希望破灭了，她逃到一位老妇人家，生下孩子，随即用针刺死他。父亲和上尉得知爱娃出逃以后，就赶紧追寻，等他们找到她时，一切已经发生。爱娃依"法"判处死刑，洪姆布莱希特家因此名誉扫地。

《杀婴女人》出版后引起很大反响，因为它痛砭时弊，但也不乏批评的声音。这些批评者当中自然有维护旧传统旧道德的卫道士，但也有暂时还无法接受瓦格纳大胆的超前举措的观众。瓦格纳把一些在当时的人看来是有伤风化的场面以及按照当时通行编剧规则不适宜于直接表演的情节搬上了舞台，如爱娃被奸污和她杀自己的孩子。他的这种做法，不仅卫道士们反对，就是一般观众也难以接受。因此，他的这个剧只演一场就遭禁演。后来瓦格纳为了迁就观众的口味，对他的剧本做了重大修改，给了它一个美满的结局：爱娃在最后一刻放弃了杀死婴儿的打算，并与上尉结婚，标题也改为《艾维欣·洪姆布莱希特，或母亲们，你们要记住！》(Evchen Humbrecht oder Ihr Mütter, merkts euch! 1779)。这样的改动是一种倒退，也说明瓦格纳已经脱离了狂飙突进。

瓦格纳是个很有戏剧天才的作家，可惜只活了三十来岁，不然他一定会有更多更好的作品问世。瓦格纳在塑造人物方面成就突出，他塑造



的洪姆布莱希特这个人物是德国市民的典型，是他以后的作家塑造类似人物时的榜样。我们在席勒的《阴谋与爱情》(Kabale und Liebe)中的乐师米勒身上，在黑贝尔的《玛丽亚·玛格达莱娜》中的木匠安东身上，以及在豪普特曼(Gerhard Hauptmann)的《罗泽·贝恩特》(Rose Bernd)中的父亲贝恩特身上，都可以看到洪姆布莱希特的影子。

瓦格纳的《杀婴女人》还引起了歌德的不满，他认为瓦格纳剽窃了他当时已经写成并在一定范围内朗读过的《浮士德》中的"格蕾琴悲剧"。歌德的猜测是否符合事实，这无法证实。不过，有一点是肯定的，"杀婴"这个主题非歌德专有，它是很多人关注的社会问题。另外，瓦格纳笔下的爱娃与歌德笔下的格蕾琴也有很大区别。格蕾琴在如何看待他与浮士德的性关系时已经超越传统的道德观念，而爱娃在这个问题上仍没有摆脱传统道德的束缚。因为事情发生以后，爱娃马上感到后悔，因而泪流满面，痛骂上尉，在这一点上她与克林格尔《士兵们》中的玛丽完全一样。相反，格蕾琴只是感到对她的行为所招致的后果，即母亲和哥哥的死亡，负有责任，但她对她与浮士德的来往以及发生的性关系本身并不后悔，甚至感到与浮士德在一起是那么美好，那么甜蜜。所以，如果说格蕾琴把爱与被爱看做是自己的权力，那么爱娃和玛丽还远没有达到这一步，少女的贞操在她们的心目中还占有绝对重要的地位。

瓦格纳除了戏剧以外，还写过一些其他体裁的作品，如小说《塞巴斯蒂安·西利希的生平和死亡》(Leben und Tod des Sebastian Sillig, 1776)，不过这部未完成的小说早已被人遗忘。值得一提的倒是他的讽刺文，除了我们前面已经提到的那篇以外，还有一篇也有一定的重要性，它就是《伏尔泰在把他尊为圣人的那个晚上》(Voltaire am Abend seiner Apotheose, 1778)，在这篇文章里他把伏尔泰当做古典主义的代表加以抨击。

（五）其他剧作家

除了上面提到的那些作家以外，狂飙突进戏剧还包括这样一些作家，他们既与以歌德为中心的作家圈有联系，也与格廷根林苑派有关系，他们中最重要的就是米勒和莱泽维茨。下面就把这两位作家分别介绍一下。

米勒(Friedrich Müller, 1749—1825)是个画家，他以此为荣，把自己

的名改为“画家”(Maler),因此他的全名也叫Maler Müller。米勒活了七十多岁,但他从事文学创作的时间并不很长,主要在18世纪70年代的后半期,也就是狂飙突进时期。他除了写戏剧以外,也写田园诗。他的第一部戏剧是《戈罗和格努维法》(Golo und Genovfa,1775),而比较成熟的作品是《尼俄伯》(Niobe,1778)。主人公尼俄伯在这个剧本中已经不仅仅是个——像在古希腊悲剧中那样——受苦受难的女人,而是一个进行战斗的人。她已经意识到自己作为人的价值和尊严,她敢于与诸神斗争。当然,诸神对她的处置也表明了有权有势的人是何等残忍。

像其他狂飙突进作家一样,他对浮士德这个人物以及他的故事有浓厚的兴趣,他以这个题材写了两个剧本,一个是《浮士德的生活境况》(Situation aus Fausts-Leben,1776),另一个是《由浮士德的生活编写而成的戏剧》(Fausts Leben dramatisiert,1778),前者是一些片断,后者也没有写完。米勒把民间故事中的浮士德改造成18世纪的当代人,他成了狂飙突进式的天才,追求整体,追求完善,热爱生活。另外,他写的魔鬼也有了一些辩证的成分,不再是绝对的坏蛋。但是,米勒并没有把他头脑中所设想的浮士德这个人物形象具体地表现出来,他只是由他自己和让别人说浮士德多么热爱生活,追求知识。他写的浮士德这个人物形象空洞、苍白、抽象,他的《由浮士德的生活编写而成的戏剧》的前一部分一出版遭到一些人的批评。他自己因此也失去了信心,放弃了继续写下去的计划。从此以后,他再也没写剧本。浪漫主义作家对他的评价颇高,蒂克搜集整理了他的作品,于1811年分三卷出版。

莱泽维茨(Johann Anton Leisewitz,1752—1806)于1775年发表了《抵押》(Die Pfandung,1775)和《午夜来访》(Der Besuch um Mitternacht,1775),从而跻身狂飙突进戏剧家的行列。这两篇戏剧式的对话以农民的生活为例对专制制度进行讽刺,其尖锐程度前所未有。莱泽维茨的代表作是《尤利乌斯·冯·塔伦特》(Julius von Tarent,1776),我们前面已经提到,这部剧与克林格尔的《孪生兄弟》同为应征作品,得奖的是后者。克林格尔的作品可能更适合当时人的审美趣味,更能体现狂飙突进的精神,因而战胜莱泽维茨的作品而得奖。实际上,在后人看来,莱泽维茨的剧本并不比克林格尔的差,特别是在表现人物行动的动机和人物的心理方面比克林格尔的剧本要深刻得多,丰富得多。





《尤利乌斯·冯·塔伦特》的主题也是兄弟仇杀,可见这是当时的一个热门主题。尤利乌斯是两兄弟中的哥哥,是王位合法继承人。吉多是弟弟,无权问鼎王位,因此十分痛恨尤利乌斯。他们还同时爱着布兰卡,她出身于市民。两兄弟的父亲,也就是王侯,不能容忍他的儿子与市民出身的女子交往,他利用他的权势把布兰卡关进修道院。但是,尤利乌斯并没有因此就不再爱布兰卡,而是宁肯放弃王位也要与她结婚。于是,他来到修道院,准备把布兰卡带走。这时,他正好碰上了吉多,吉多也是为要带走布兰卡而来的。吉多觉得尤利乌斯在任何方面都要夺去在他看来理应归他的东西,因而满腔怒火,当即用剑把尤利乌斯刺死。吉多成了杀人犯,父亲只得依法将他处死。失去了两个儿子的父亲,悲痛万分,放弃了王位,住进了修道院。

这部剧最成功的地方是人物内心矛盾的揭示:父亲的矛盾是义务与情感的矛盾,尤利乌斯的矛盾是两种爱之间的矛盾。父亲作为一邦之王必须惩办一切杀人犯,但他现在要惩办的杀人犯却是自己的儿子。他是个恪尽职守的王侯,又是疼爱儿子的父亲。这种双重身份使他陷入义务和父爱的矛盾之中,这两者相互排斥,不可兼得。他虽然最后还是“依法”处决了他的儿子,但他内心的矛盾并没有因此平息。他站在尤利乌斯的尸体旁对尤利乌斯说他不是他的儿子,“我的老婆有婚外情,你的父亲是个流氓”。他说这话时虽然神智不大清醒,但这些来自潜意识的自欺欺人的话,正好说明他内心多么痛苦,他多么想找个借口摆脱这些矛盾。尤利乌斯的内心矛盾是另一种性质的矛盾,他既爱父亲又爱布兰卡,而这两种爱又是矛盾的。他真心实意地爱布兰卡,但父亲不允许他爱;他不愿违背父亲的意愿,但他又无法舍弃对布兰卡的爱。他是“孝子”,绝不愿做让父亲不高兴的事,但是父亲不让他与布兰卡接触他无法接受。他既不是敢于大胆违背父亲的意志实现自己的意愿的勇士,也不是毫无主见对父亲惟命是听的懦夫。他已经有了自我的意识,有了自己的意志,但还没有不顾一切实现自己意志的勇气和胆略。他既想尊重父亲,又想爱布兰卡,这就使他陷人左右为难的境地。

另外,莱泽维茨塑造的尤利乌斯和吉多两个人物也很有代表性。他们俩同为贵族,但性格截然相反。尤利乌斯一出生就注定将拥有权力、地位和荣誉,但他对这一切都不感兴趣,他只愿做个普通人。他爱布兰

卡是出于真诚的感情，能与布兰卡一起生活是他的最大幸福。因此，尤利乌斯的思想已经倾向于市民，他是个已经开始市民化的贵族。与他相反，吉多是地地道道的贵族后代。他追求权力和地位，他要凌驾一切人之上，他不能忍受在他人之下的地位。他爱布兰卡也不是出于对她的爱，而是出于占有一切的贪婪心理。像这样两个性格截然对立的贵族典型，在其他狂飙突进戏剧中也能看到，这样的结构具有普遍意义。因此，莱泽维茨的戏剧对德国戏剧做出了贡献，特别是对席勒早期戏剧更有很大影响。《强盗》(Die Räuber))的基本结构与《尤利乌斯·冯·塔伦特》的基本结构可以说一脉相承，在《斐爱斯柯》(Fiesko)中席勒强化《尤利乌斯·冯·塔伦特》中“情感与权”、“感情与政治”的主题。

### 七 格廷格林苑社

18世纪70年代是德国文坛新人大量涌现的时期，除了以歌德为中心的斯特拉斯堡和法兰克福作家群以外，在格廷根也出现了一个作家群，他们组成一个文学社团，名叫“林苑社”(Der Hain)，因在格廷根也叫“格廷根林苑社”(Der Göttinger Hain)。这个作家群与以歌德为中心的作家群虽然在组织上没有直接联系，但它们的思想倾向和文学主张却基本相同，它们都把创立新型的德国文学当做自己的神圣使命，这两个作家群都是狂飙突进文学运动的组成部分。所不同的，只是他们多情善感，更看重自己的感情，因而他们不写剧本，而是写诗，以便更好地抒发他们的感情。所以，这些作家除个别人外，都是诗人。

(一) 林苑社的创立及其特点

林苑社的创立与博依(Heinrich Christian Boie，1744—1806)有直接关系。博依先在耶拿大学学法律和神学，1769年来到格廷根做家庭教师，并在格廷根大学继续学法学。1769年他和哥特尔 (Friedrich Wilhelm Gotter)一起按照巴黎《艺术年鉴》的模式于1770年创办了《1770年格廷根艺术年鉴》(Göttinger Musen-Almanach anf das Jahr 1770)，到1774年博依一直担任该刊主编，到1775年才由福斯接替。这份年鉴开始时并没有确定的编辑方针、统一的标准、明确的纲领，它刊登的都是已经发表过的、尚未发表的以及尚未完成的诗歌。所以，它实际是诗歌集刊，它的最大价值就是吸引了一批青年诗人，为他们提供了一个发表作





品的园地。另外，这部年鉴也介绍了赫尔德的语言理论和历史观、赫尔德对民间文学的看法以及克洛卜施托克的诗。这两位在当时德国文坛举足轻重的人物对给年鉴供稿的青年人产生了很大影响。如果说这些青年诗人从克洛卜施托克那里学到的是爱国主义的热忱，对自由的追求和激昂的语言，那么赫尔德就是引导他们关心民众，关心现实的人。这样，博依通过他编的年鉴不仅吸引了一批青年诗人，而且也为他们的诗歌创作指明了方向。因此，博依在德国文学发展中的意义，就不在于他写过什么作品(他也是诗人，而且有些诗也写得很好)，而在于他组织和支持了一部分青年诗人的创作，而这些青年诗人的创作又标志着德国文学又有了新的发展。在他的支持和影响下，这些青年诗人终于组成“林苑社”，而博依是这个文学团体实际的首领。

1772年9月12日为《格廷根艺术年鉴》供稿的青年诗人来到格廷根附近的一片森林里，隆重宣布成立“林苑社”。当时博依不在格廷根，没有参加成立大会，但他是当然成员。除他以外，“林苑社”的第一批成员有福斯(Johann Heinrich Voß)、赫尔蒂(Christoph Heinrich Hölty)、J.M.米勒(Johann Martin Miller)和他的堂兄弟G.D.米勒(Gottlieb Dieterich Miller)、哈恩(Johann Friedrich Hahn)、韦尔斯(Johann Thomas Ludwig Wehrs)，他们是格廷根大学的学生。稍后加入林苑社的有Ch.施托尔贝格伯爵 (Graf Christian Stolberg) 和他的弟弟 F.L. 施托尔贝格伯爵 (Graf Friedrich Leopold Stolherg) 以及他们的家庭教师克劳泽维茨 (Carl Christian Clausewitz)；前面已经提到的莱泽维茨也参加了林苑社，他是该社惟一的一位剧作家。还有一些作家虽然组织上没有加入林苑社，但他们与它有多方联系，可以看做实际上的成员。他们是毕尔格 (Gottfried August Bürger)、克劳迪乌斯 (Mattias Claudius)、歌金克 (Leopold Friedrich Günther von Goeckingk)。还有一位作家虽与林苑社无直接关系，但他的思想和创作倾向与林苑社十分接近，他就是对席勒有很大影响的舒巴特(Christian Friedrich Daniel Schubart)。

林苑社的正式和非正式成员都是在当时具有先锋思想的文学青年，他们为德国文学的发展，为“德意志的美德”，为“真实的情感”，为“自由”而斗争，他们热爱祖国，热爱自然，他们具有强烈的使命感，要把文学、道德以及祖国意识提高到新的水平。他们给他们的文学社取名

“林苑”是有深刻含义的：“林苑”(der Hain)这个词来自克洛卜施托克的一首诗《山丘和林苑》(Der Hügel und der Hain，1767)。在这首诗中，克洛卜施托克不仅歌颂了自然，特别是北方的也就是德意志的自然，更主要的是他明确指出：诗人的王国不是在希腊的帕纳塞斯山(Parnaß)，而是在属于日耳曼人的“条顿族的林苑”(Teutoniens Hain)。这就是说，要尊重日耳曼人自己的诗歌，不要模仿古希腊的古典主义文学；德国文学要继承自己本民族的传统，而不应走模仿外来文学的道路。林苑社的成员把克洛卜施托克在一首诗中表达的观点当做他们的指导思想和行动纲领，这并非偶然。首先，历史已经发展到这样的地步，即使在四分五裂的德国也需要有一种民族意识和爱国热忱。其次，文明的发展已经到了这样的地步，一些十分敏感的人已经开始对它感到厌恶，因为它导致了脱离自然。因此，林苑社的青年诗人想通过回顾历史激发人们的民族意识和爱国热忱，通过追溯文明以前的自然状态恢复被文明破坏了的自然。为了表示他们对古日耳曼传统的崇敬，他们甚至连自己的名字也改为生活在欧洲北部的日耳曼人常用的名字，如博依改为 Werdoma(韦尔多玛尔)，赫尔蒂改为 Haining(海宁)，两位米勒分别改为Minnehold(米纳霍尔德)和 Bardenhold(巴尔登霍尔德)，福斯改为Gottschalk(哥特沙尔克)。

很显然，林苑社的成员崇拜古日耳曼人的传统，标志着文学观念的更新、标志着文学的价值取向的变化，可以说，是德国文学中的“范式转换”。这种“范式转换”的直接后果，就是林苑社的作家们都仇恨法国人以及他们在德国的所谓“代理人”维兰德，他们都反对任何形式的“专制”。既然把走自己民族的路当做根本的方向，他们就把任何对外国的模仿都当做朝此方向前进的障阻。老一代作家为了振兴德国文学，使其摆脱落后状态，把法国文学当做榜样，这样做曾一度推动了德国文学的发展。但在18世纪70年代的青年看来，正是学习或模仿法国文学是德国文学向更高阶段发展的障阻，因而他们就把法国文学看做敌对力量。另外，德国的很多小邦国，尤其是普鲁士，一切方面都模仿法国，因而具有反宫廷反专制意识的这批青年人就把法国当做他们的对立面。这样，林苑社的诗人们就在他们的诗中——如福斯的《致法国的大人先生们》(An die Herren Franzosen)、米勒的《伤风败俗》(Sittenverderb)——就把





社会上的一切不良现象都归罪于法国人，把法国当做敌人。他们对法国人的恨还被直接转移到维兰德的身上，在他们看来，维兰德是法国在德国的“代理人”，他在德国传播法国的淫秽思想，是“德意志精神最可恶的破坏者”。为了发泄他们对维兰德的恨，他们甚至郑重其事地公开焚烧维兰德的作品。在如此憎恶维兰德的同时，他们又把克洛卜施托克当做上帝一样崇拜。克洛卜施托克对他们有如此大的吸引力，除了因为他是《救世主》的作者以外，更主要的是因为他是“巴尔德歌手”。克洛卜施托克对祖国的爱，对古代日耳曼文化的崇敬，对自由的追求，对自然和友谊的向往，正好就是林苑社诗人们的理想和追求。

“范式转换”的另一个具体表现就是追求自由，反对专制。毕尔格在1773年写的一首诗中写道：“自由！自由！除了自然以外不屈从于任何别的东西。”这种对自由的追求首先是针对现实的社会政治生活。反对“专制制度”，为受欺压的奴隶和小人物的遭遇伸冤，是林苑社诗中的共同特点。如F.L.施托尔贝格伯爵的《自由》(Die Freiheit)、福斯的《农奴》(Die Leibeigenen)、米勒的《一个囚犯的歌》(Lied eines Gefangenen)都表达了这样的感情。不过，他们对自由的追求除此之外还针对“艺术专制”。18世纪以来，为了规范艺术和文学创作，产生了许多规则和程式。18世纪70年代的青年作家面临的一个问题，就是如何把文学创作从这些人为制造的条条框框中解放出来，让它回到自然状态。这个问题就是林苑社的诗人们在文学创作方面所作的一切努力的出发点。为了实现诗风从人为到自然的转变，他们虽然也采用了颂歌、哀歌、赞歌、田园诗等从古希腊和罗马流传下来的诗体，但他们采用更多的是来自民间的诗体，如歌体诗和叙事谣曲。他们的诗表达的都是他们自己的感情，因而有人叫他们的诗是“自言自语”(Selbstgespräch)。在他们的诗中，把对自由的追求和对乡村生活的向往，把对专制制度的批判和对田园风光的赞美，把遁世的忧伤和爱国的热忱，把对自然的情感和对友谊的敬仰结合起来。他们的诗一方面有浓厚的政治色彩，以公众效应为目标，另一方面他们的诗又具有强烈的个人色彩，以表达自己的认识、抒发自己的感情为目的。这两者好像是矛盾的，但在他们的诗中却达到了和谐统一。这种独特的不一致中的一致性正是他们的诗的特点。

“范式转换”也体现在林苑社成员的构成上。林苑社的成员来自各

种等级，既有爵位很高的贵族（如施托尔贝格兄弟），也有一般市民，还有农奴的后代（如福斯）。一个团体由等级不同的人组成，这在等级界限森严的18世纪的德国是十分罕见的，从文学社会学的角度看，这是一个重大突破，同时也是一个巨大进步。因为这标志着等级观念至少在一部分人当中已经破除，等级界限已经被打破。不同等级的人也可以自由交往，他们也可以有共同的思想，共同的理想，共同的爱好。能有这样共同性的前提，就是人不分高低贵贱，一律平等。这种认识也贯彻到林苑社的日常活动中。他们每周聚会一次，没有固定的领导人，主持人由抽签来决定，所有的与会者一律平等，大家一起讨论和修改各人的作品，大家公认的好作品就收入社刊。

林苑社作为一个团体只维持了几年的时间，到1776年就自行解散了，这就说明，像整个狂飙突进运动一样，林苑社作为它的一部分，也只是德国文学发展中的一个短暂的阶段。虽然如此，它在德国文学发展中的意义和价值是不会消失的，林苑社诗人们写的诗，与歌德的《葛兹》和《维特》以及伦茨等人的剧本一样，同属狂飙突进文学运动的标志性作品，他们中有人写的诗至今还被人阅读。下面我们就介绍几个比较重要的诗人。

（二）比较重要的诗人

1. 赫尔蒂

赫尔蒂（Ludwig Heinrich Christoph Hölty，1748—1776）是林苑社中最有才华的一位诗人，他从1769年起在格廷根学神学，1772年毕业，精通古代和现代语言，靠翻译为生，身患肺病，1776年才二十八岁就与世长辞。赫尔蒂很早就开始写诗，最初受阿那克里翁诗风的影响，随后又依照克洛卜施托克的榜样写颂歌，接着接受英国诗人的影响写叙事谣曲，同时还学习中世纪的骑士爱情诗（Der Minnegesang）写情诗。赫尔蒂吸收了来自各方的影响，经过消化提高形成了自己独特的风格。他对自己要求很高，他说“如果不能成为一个大作家，我就不当作家”。他说到做到，他真的成为一位伟大的诗人，利希滕贝格甚至称他是“真正的天才诗人”。他在林苑社诗人中，不仅才华最高，而且影响也最大，19世纪的荷尔德林、默里克以及20世纪的博布罗夫斯基（Johannes Bobrowski）等著名诗人均受他的影响。另外，莫扎特、舒伯特、布拉姆斯还为他的诗



谱曲，足以证明他的诗很受公众欢迎。

赫尔蒂的诗表达了多种感情，有对上帝表示敬仰之情的，如在《乡间生活》（Das Landleben）中有这样的诗句：“上帝，我敬仰你/你在朝气蓬勃的清晨中/你在你的宣誓者，不断升腾的/光芒四射的太阳的壮美中”；有表达爱国情感的，如在《联邦之歌》（Bundesgesang）中他这样写道：“祖国啊，祖国，你享有上帝的恩惠”；有歌颂日耳曼美德的，在《致哈恩》（An Hahn）一诗中我们读到：“歌唱美德的歌手们，挥动你们手中的鞭子……鞭打那些恶棍，他们扼杀了我们德意志人的诚实、贞洁和忠诚”；有崇尚友谊的，如在《致朋友》（An die Freunde）中他这样说：“缺少了友谊那份感情/我的生命就会消失”；有赞美大自然的，如在《五月之歌》（Mailied）中他写道：“当春天的气息吹来/一切都散发着欢乐和喜悦/大自然，花团锦簇/庆祝万众的节日”；最后也有歌唱爱情的。赫尔蒂所歌颂的爱情是非感性的爱情，是柏拉图式的爱情，是可望而不可即的爱情。它可以净化人的灵魂，因此有了这种爱情就可以使人——正如他在《情人》（Die Geliebte）一诗中所写——“在每一朵鲜花中/都能更好地看到和热爱我的造物主”。

赫尔蒂的诗不管写的是什么，都是他自己内心的感受和情感，而他的基本感受和情感就是既有欢乐又有忧伤，而这两者都是基于他对生命的热爱，因而两者在他诗中融为一体。另外，赫尔蒂喜欢用大自然的图像表达他的思想。大自然对他来说不是观赏的对象，他不是描绘大自然，而是把它当做诗人自己情感的载体。这些成功之处，大概就是他的诗受欢迎的原因。

2. 福斯

如果说赫尔蒂是林苑社中“真正的天才诗人”，那么福斯（Johann Heinrich Voß，1751—1826）就是一位严厉的法官，他对德国现实，特别是对德国专制制度批判的激烈程度在林苑社中无人能比，这大概与他的家境有密切关系。福斯的祖父是农奴，父亲是佃农，从小家贫困，对农民如何受容克地主的剥削和压迫有切身体会。中学毕业以后当了家庭教师，因向《艺术年鉴》投稿，得到该刊主编博依的赏识，博依介绍他到格廷根上大学，他先是学神学，后改学古代语文学，1775年离开格廷根。在格廷根的这几年对福斯的一生具有决定意义，这不仅是他走向文学

创作的决定性的一步，而且决定了他日后的生活道路，因为他一生中最重要的两项活动，也就是他自己进行文学创作和翻译古希腊的作品，都是在这个时期打下了牢固的基础。

福斯一开始从事文学创作就是写诗，他写过颂歌、哀歌以及民歌体的诗，但对他来说最成功的还是田园诗(Idylle)。田园诗是古希腊的一种诗体，它的形式特征都是来自古希腊语的特点。福斯对古希腊的田园诗进行改造，使之适合德语的语言特点，并用这种诗歌形式表达他对专制制度的憎恨，对下层人民的关怀，表达他的爱国热忱和坚定的民主信念。

福斯把古希腊田园诗人忒奥克里托斯(Theokritos)当做学习榜样，他最初写的田园诗是对话体的。1774年发表了《农奴》(Die Leibeigenen)，这是德国文学史上第一首直接控诉贵族剥削和压迫农民的诗。不过，福斯并不把彻底推翻封建制度作为自己的目标，而是希望贵族也能接受理性和人道的原则，从上而下进行改革。他1775年发表的《获得自由的人》(Die Freigelassenen)和1780年发表的《被减轻负担的人》(Die Erleichterten)就表达了这种愿望。这三首诗虽不是连续写成的，但内容彼此相关，故称《田园三部曲》(Trilogie ländlicher Idylle)。

福斯很有组织才能，他是林苑社的实际领导人，1775年接替博依主编《1775年的艺术年鉴》，同年离开格廷根以后，从组织上脱离了林苑社，而林苑社本身不久也自行解散。但是，福斯的文学活动并不局限于林苑社存在的时期，林苑社解散以后他继续进行创作，而且他的最优秀的田园诗恰恰是在18世纪80年代写出来的。这时田园诗已从对话体改为纯叙事体，《七十岁生日》(Der siebzigste Geburtstag，1781)和《路易丝》(Luise，1782/1784)是福斯的代表作。这两首诗准确地表现了当时德国下层社会的状况，艺术形式也很完善，尤其是《路易丝》更是被看做田园诗的典范。席勒在谈到田园诗时，对《路易丝》大加赞扬，说它具有"个性的真实性"和"纯真的自然性"。至于歌德，他的《赫尔曼与窦绿苔》(Hermann und Dorothea)是由于受了《路易丝》的启发而写出来的。

福斯作为一个田园诗人，在德国文学史上有一定的地位，但他的荷马作品的译本对德国文学的意义更重大，影响更久远。在他以前，德国已经有了荷马作品的译本，就是在他那个时期也有若干译本，但所有这



些译本都不及他的译本，尤其是他翻译的《奥德修纪》(Odyssee，1781)更是如实地转述了荷马的风格，使德国人读到了真正的荷马。所以，直到今天学术界和文学界还对他的译本给予高度评价。相比之下，他翻译的《伊利昂纪》(Ilias，1793)稍显逊色。

福斯毕生是个坚定的民主派，他是少数几个始终支持法国大革命的德国作家中的一个。他的诗，特别是18世纪90年代写的诗充满革命热情，希望德国也像法国一样来一次革命。正是这种坚定的民主立场，又使他成为批判德国浪漫主义的急先锋。他对浪漫主义的这种态度，在德国文坛引起了很大反响，有人赞成，有人反对，他一时成了风云人物。

福斯的民主立场非常坚定，具体表现如下：他猛烈攻击专制统治，如在《农奴》(Die Leibeigenen)中那样，他十分关怀下层民众，如在《乡下人》(Der Landmann)、《纺线女》(Die Spinnerin)、《收土豆》(Die Kartoffelernte)等中那样；尽管如此，但这并不等于说，他真正贴近民众。当时德国知识分子有一个通病，就是脱离实际，脱离民众。他们常常以自己设定的标准来衡量现实，常常把自己的认识和感情强加给他们所描述的人物，包括普通民众。福斯也没有逃脱这一通病，虽然他比别人更关心民众以及他们的疾苦。

3. 毕尔格

毕尔格(Gottfried August Bürger，1747—1794)虽然不是林苑社的正式成员，但他与林苑社的关系非常密切。毕尔格的父亲是位乡村牧师，收入微薄。毕尔格1774年在哈雷大学学神学，1768年转学到格廷根大学学法律，在那里认识了博依等后来成立的林苑社的成员，并与他们成为志同道合的朋友。1772年毕尔格大学毕业，林苑社正式成立时他已离开格廷根，因而他没有成为它的正式成员。

像其他林苑社的诗人一样，毕尔格最初也写过阿那克里翁风格的诗歌，模仿过中世纪的骑士爱情诗；他也十分崇拜克洛卜施托克，努力学习莎士比亚的写作方式。他与他们的不同之处是，他不恨法国人，也不把维兰德看做是不可饶恕的"坏蛋"。另外，他也不像他们那么笃信基督教的教义和它所提倡的美德。

作为诗人，毕尔格对德国文学的最大贡献是通过他的创作确立了叙事谣曲(Die Ballade)在德国文学中的地位，并为它在德国文学中的发

展打下了基础。早在13世纪就出现了叙事谣曲，它既有叙事的内容，又有诗歌的形式，还有戏剧的成分（对话占有很大的分量），是人民大众喜闻乐见的形式。17世纪巴洛克文学时期，文学家们都鄙视一切受大众欢迎的文学形式，叙事谣曲被排斥，退出正式的文坛，它只能在民间流行。到了18世纪，由于文学观念的转变，大众性不再是个贬词，而是文学必具的特点，这时在民间流行的叙事谣曲又受到作家们的青睐。18世纪使用的Ballade（叙事谣曲）这个词来自英文的ballad，它与来自西班牙文的Romanze（浪漫曲）意思相同，可以相互替代。到了19世纪A.W.施莱格尔从内容方面将这两个概念区分开：Romanze（浪漫曲）指流行于欧洲南部如西班牙等地的、情调欢快的谣曲，而Ballade（叙事谣曲）则是流行于欧洲北部如德国等地的、情调忧郁、具有悲剧色彩的谣曲。在德国，18世纪上半叶，洛莱姆写的谣曲就是浪漫曲，他学习的榜样是法国诗人维永（Francois Villon）。18世纪下半叶，德国文学学习的榜样由法国变为英国，英式的叙事谣曲引起德国作家的重视，而毕尔格就是除歌德以外他们中最重要的一位。特别是他的《莱诺勒》（Lenore，1774）不仅是他本人的代表作，而且可称得上是叙事谣曲这种文学形式的范本。

《莱诺勒》发表在1774年的《艺术年鉴》上，素材是欧洲古老的传说。一位姑娘失去了未婚夫，悲痛万分，她的真情唤醒已经死去的情人，他要把她带到坟墓里，让孤苦伶仃的姑娘永远留在自己身边。毕尔洛给古老的传说注入新的内容，将它与七年战争结合起来，赋予它现实的意义。七年战争爆发后，青年威廉应征入伍，把未婚妻莱诺勒留在家里，莱诺勒对他朝思暮想，但一直没有音讯。战争结束了，别人都回来了，惟独威廉依然杳无音讯。莱诺勒对情人的爱无比强烈，她无法克制失去情人的悲痛，她诅咒战争，诅咒上帝，对母亲的劝慰一一予以驳斥。母亲说她应当祈求上帝的"保佑"，她回答说："上帝不给我慈悲/我祈祷有什么用？"母亲说，她只要想到"上帝"，想到"天堂"，"未婚夫就永远在你的灵魂中"。莱诺勒不仅不接受母亲的劝告，反而质问道："啊，妈妈，什么是天堂？/啊，妈妈，什么是地狱？"而且莱诺勒她自己对这个问题的回答也很干脆："在他身边就是天堂/没有了威廉就是地狱。"这不仅是对以母亲为代表的家庭权威的蔑视，而且也是对基督教权威的挑战。主人公莱诺勒这种火热的、奔放不羁的、不可退制的激情以及蔑视一切的反叛



精神，正好符合了当时的时代潮流，特别是青年知识分子的思想倾向，因而《莱诺勒》出版后不仅在德国，而且在欧洲其他国家，引起了强烈反响，很快就被译成多种文字。毕尔格自己对他的作品也很自信，相信他的《莱诺勒》具有典范作用，他说："从今以后所有写叙事谣曲的人都是我的无可置疑的追随者。"

《莱诺勒》的成功，大大激发了毕尔格写叙事谣曲的热情，从此与它结下不解之缘。他在给博依的一封信中说，叙事谣曲这种文学题材已经成了他怎么也摆脱不了的"命运"，它"处处逼迫着我，即使我不召唤它也是如此。我只要有创作的念头，我就得违背自己的意志将它写成浪漫曲和叙事谣曲"。因此，在《莱诺勒》以后，毕尔格写了许多叙事谣曲，而且都保持了《莱诺勒》的特点，虽然所有以后写的叙事谣曲都没有超过或达到《莱诺勒》的水平。《莱诺勒》是所谓的"鬼魂叙事谣曲"（Geisterballade），威廉是作为鬼魂出现的，他半夜敲莱诺勒的窗，说他要带她到教堂结婚，实际是把她带到坟墓与他长眠。这种令人恐怖的场面和悲剧的结局，是毕尔格以后写的叙事谣曲的共同特点，如《莱安德尔与布兰底诺》（Leander und Blandine，1776）、《狂野的猎人》（Der wilde Jäger，1778）、《陶本海姆的牧师的女儿》（Des Pfarrers Tochter von Taubenheim，1776/1781）以及《瓦尔特伯爵》（Graf Walter，1789）等。这些叙事谣曲的另一个特点就是把古代传说与社会批判结合起来，比如《陶本海姆的牧师的女儿》就是把一个古代传说改造成贵族玩弄市民少女的故事。牧师的女儿被贵族先骗后弃，生下一个私生子，她伤心地把孩子刺死，自己也被处死，她的灵魂始终注视着她亲手为婴儿挖的坟墓。

当然，毕尔格也写过一些直接针对社会现实生活的讽刺性的和进攻性的诗，其中最具反抗精神的就是《农民致暴君殿下》（Der Bauer an seinen durchlauchtigen Tyrannen，1773）。到了法国大革命时期，毕尔格更是写了不少充分肯定法国大革命的诗，1793年在《文艺年鉴》上发表的就有《恼怒》（Unmut）、《死亡》（Die Tode）、《磁山》（Das Magenetengebirge）等。

毕尔格受赫尔德的影响，立志要做一个"大众作家"（Volksdichter），"大众化"是他追求的目标。这不仅体现在他的创作中，也体现在他写的理论文章里。与其他林苑社诗人不同，毕尔格也喜欢从理论上阐明自己

的创作原则和文学主张。他撰写了论文《关于大众诗的内心倾诉》(Herzenausguß über Volkspoesie,1776)、《论诗的大众化》(Von der Popularität der Poesie,1784),并分别为1778年和1789年出版的他自己的诗集撰写了理论性很强的前言。在这些文章中,毕尔格把"大众化"看做他所希望的和他所追求的"民族诗歌"的最根本的标准,他要求他自己的诗"既要使有文化修养的智者喜欢,也要使住在森林里的未开化的居民,使坐在梳妆台旁的夫人以及坐在纺线机后面的自然之女喜欢"。毕尔格不仅希望自己写的诗能被广大民众接受,而且他要努力使普通的德国人也能阅读荷马写的作品,他提出了"荷马德意志化"的口号,并身体力行,自己亲自以此标准翻译荷马的作品。

"大众化"对18世纪的德国作家来说只是一种理想,一种追求,而不可能成为现实,因为毕竟有文化的作家与广大没有文化的民众之间存在着不可逾越的鸿沟。因此,毕尔格的诗只是在有文化的少数人当中阅读,它们并没有被广大民众接受,他翻译的荷马作品也没有实现"德意志化"。不过,毕尔格的面向大众的创作态度和理论主张倒是遭到了席勒的毁灭性的批判。席勒自己在青年时代曾一度崇拜和追随毕尔格,但到了18世纪90年代,席勒与自己的青年时代决裂,脱离狂飙突进走向古典。这时,他把艺术美看得高于一切,它决不应被任何其他的目的所玷辱;他认为包括作家在内的艺术家是高居一切人之上的"圣人",他只能把自己的理想灌输给读者,而决不能俯就读者的需要。正是在这样的背景下,席勒对毕尔格的态度由崇敬变为批判。1789年毕尔格的第二部诗集出版,里面收的大部分是18世纪70年代写的诗。席勒从他对文学的新认识出发,把毕尔格诗歌的大众化倾向视为建立他理想中的古典文学的最大障阻,于是就于1791年在《文学汇报》上发表文章,题为《论毕尔格的诗》(Über Bürgers Gedichte),对毕尔格的诗提出了严厉批评,而且批评的矛头针对大众化。席勒认为,毕尔格的大众化"使艺术失去它应有的尊严",他为了迎合民众的趣味"牺牲了层次更高的美",他为了取悦大众竟然与大众"不分彼此"。席勒的批评使毕尔格感到惊骇,他马上发表文章《暂时的反驳和通告》(Vorläufige Antikritik und Anzeige,1791)进行反驳,但他面对当时已经成为德国文坛巨人的席勒的批评不敢全面地、理直气壮地坚持自己的观点,他部分地更正了自己的"大众"



这个概念。他强调,他说的"大众"是指"有教养的民众",它不包括没有文化修养的、生活在社会下层的"贱民"。很显然,席勒的批评是不公正的,因为他没有从18世纪70年代德国文学的实际出发;但是,席勒批评的出发点:艺术美高于大众化,却代表了德国文学发展的方向,因而他的批评是致命的,诗人毕尔格一下子就失去了光环,一直到19世纪很少有人读他的诗,留在人们记忆中的只有他的《闵希豪生》(Münchhausen)。

1785年逃往英国的德国教授拉斯珀(Rudolf Erich Raspe)用英文出版了他收集到的德国笑话,并将所有故事都集中到闵希豪生一个人身上。闵希豪生实有其人,以吹牛著称。1786年毕尔格把这部笑话集译成德文,并与利希滕贝格一起添加了一些影射现实的故事,加强了对贵族的讽刺,以《闵希豪生男爵水上陆上的奇异旅行、出征和有趣的冒险》(Wurdbare Reisen zu Wasser und Lande, Feldzüge und lustige Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen,1786)为题在德国出版。这部书很快就成为大家争相阅读的读物,主人公闵希豪生成为家喻户晓的人物。从那以后,以闵希豪生为主要人物的作品层出不穷,其中最著名的就是19世纪小说家伊默尔曼(Karl Leberecht Immermann)写的《闵希豪生》(Münchhausen,1838—1839)。

4. 舒巴特

毕尔格虽不是林苑社的正式成员,但他与林苑社的成员保持着紧密的个人关系,舒巴特(Christian Friedrich Daniel Schubart,1739—1791)的情况就不同了。它不仅不是林苑社的正式成员,而且除了J.M.米勒以外与林苑社成员没有任何直接联系。舒巴特的故乡是德国西南部的符腾堡公国,当时该公国的君主卡尔·欧根(Karl Eugen)是个名副其实的暴君。舒巴特出身于市民家庭,学过神学和音乐,1769年当了宫廷管风琴师,亲眼目睹了宫廷的腐朽和荒淫无耻的男女关系。他写了一些讽刺宫廷的诗文,于1773年被卡尔·欧根驱逐出符腾堡公国。1774年到1777年先后在奥格斯堡和乌尔姆编辑出版时事评论性的杂志《德意志纪事》(Deutsche Chronik),其中的文章多数是由舒巴特自己撰写的。舒巴特在这些文章中继续对卡尔·欧根及其专制统治进行攻击,因而激起了这个暴君的更大愤慨,他于1777年将舒巴特诱骗回符腾堡,而且不经

审判就将舒巴特关进监狱。1787年5月舒巴特被赦免出狱，担任斯图加特剧院的院长，并继续办刊物，最初起名《祖国的纪事》(Vaterländische Chronik)，1788年改名为《祖国纪事》(Vaterlandschronik)。出狱后，舒巴特改变了手法，不再直接攻击卡尔·欧根公爵本人以及他的统治，而是攻击专制制度以及在这种制度下实行的暴政和其他罪恶行为。舒巴特在狱中身体受到严重损害，出狱后四年就于1791年逝世。

舒巴特是位坚定的反封建、反专制的战士，这种反抗精神也体现在他的诗歌中，他一生写了八百多首诗，主要是政治诗，他是18世纪德国最优秀的政治诗人。在《公侯之墓》(Die Gruft der Fürsten)中控诉公侯们的专制；在《海峡之歌》(Das Kaplied)中描绘了被贩卖到非洲去开拓殖民地的德国青年与故乡和家告别的场面，无情地揭露了当时在德国各小邦国盛行的贩卖青年到国外当炮灰的罪恶行径；在《行乞的士兵》(Der Bettelsoldat)中描写一位为诸侯打仗而致残的士兵只能靠行乞为生的悲惨情景；在《坐监狱的人，可怜的人》(Gefangener Mann, armer Mann)中记叙了囚徒的生活。当然，舒巴特也写过一些表现普通人生活的诗，如在《施瓦本的农民之歌》(Schwäbisches Bauernlied)中表现了乡下人的生活，在《旅途中的裁缝》(Der Schneider auf Reisen)中表现了手工业工人的生活，在《母亲的心》(Das Mutterherz)中歌颂了母爱。

舒巴特还是一位音乐家，他不仅著有音乐美学专著《对音乐美学的一些想法》(Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst, 1806)，而且谱了八十多首歌曲，中国音乐爱好者熟悉的《鳟鱼》(Die Forelle)就是其中之一。

舒巴特在德国文学史上的贡献，不仅在于他写出了当时优秀的政治诗，而且还在于他对狂飙突进另一位重要人物席勒产生了影响。席勒和舒巴特是同乡，他对舒巴特十分崇敬，曾到监狱中探望过舒巴特，舒巴特的思想和创作都对席勒有很大影响。



### 八　狂飙突进的最后一位主将——青年席勒

到了18世纪80年代，不论是歌德以及他在斯特拉斯堡和法兰克福的朋友们，还是格廷根林苑社的诗人们，都相继脱离了狂飙突进运动，这场前所未有的轰轰烈烈的文学运动似乎就要寿终正寝了。但是，就在这时，在德国西南部的符腾堡公国一位青年走上文坛，他具有强烈的反



抗精神，鲜明的政治倾向，激昂的语言风格，而且在这些方面都超过了其他狂飙突进作家。他就是狂飙突进文学运动的最后一位主将席勒。席勒除了写诗和小说以外，主要写剧本。他的第一个剧本《强盗》(Die Räuber)1781年出版，1782年初首次公演，演出获得巨大成功，成为18世纪在德国最具轰动效应的一次演出。从那以后，一直到1789年在耶拿大学任历史教授，席勒一直坚持狂飙突进的基本精神，先后创作了多部剧本，成为当时德国最有成就的剧作家。席勒这近十年的文学活动是狂飙突进运动的后续阶段，他的戏剧是整个狂飙突进戏剧的组成部分。而对他本人来说，这是他一生创作生涯的第一阶段，即青年时期。

毫无疑问，席勒成为狂飙突进运动的一员，与他的同乡舒巴特对他的影响是分不开的，但他的生活环境对他的政治态度、思想倾向和艺术道路也起着重要的甚至是决定性的作用。因此，我们首先介绍一下一直到1789年席勒的生平经历，然后再讨论他的文学创作。

（一）生平

1. 从童年到1782年逃出斯图加特(1759—1782)

席勒(Friedrich Schiller, 1759—1805)1759年11月10日生于当时属于符腾堡公国的内卡河畔的马尔巴赫，父亲约翰·卡斯帕尔·席勒(Johann Caspar Schiller)是个外科医生，在符腾堡公国的军队里当军医，1773年又成为宫廷花园的总管。此人忠诚勤奋，虔诚善良，笃信宗教，是虔诚教的信徒。席勒父亲服役的军队不断调动，席勒家也随着不断迁移，直到1766年全家搬到路德维希堡才安定下来。次年，也就是1767年，席勒在那里进了一所拉丁语学校，在那里他不仅学会了拉丁文，而且学会了希腊文和希伯来文。受家庭影响，席勒从小就想当一名牧师，并为实现这一理想努力学习。但是，符腾堡公爵卡尔·欧根的专横使他走向另一条生活道路。

1771年卡尔·欧根成立了一所学校，以他的名字命名，叫“卡尔学校”(Karl-Schule)。这所学校专门招收有才华的青年，实行军事化管理，学习各种课程，毕业后必须效忠卡尔·欧根，为他的统治服务。舒巴特称它是“奴隶养成所”(Sklavenplantage)，因为实际上是培养奴才。1773年席勒被选中，他的父母和他本人都不愿上这所学校，但公爵的命令不得违抗，于是十三岁的席勒就离开了父母，进入了这所“奴隶养成所”。

1774年初席勒就开始学法律,后来学校增设医科,1775年席勒又转学医科。尽管按照卡尔·欧根公爵的规定,这所学校与社会完全隔绝,学生不得接触任何新思想,但他仍然无法阻止新思想进入这所学校,使它成为独立于社会之外的孤岛。就是在这所学校也有教师向学生介绍学校以外流行的思想和发生的事情,比如阿贝尔(Jakob Friedrich Abel)就不仅向学生传播当时流行的哲学思想,而且向他们介绍当时德国的文学状况。正是在阿贝尔的影响下,席勒在五年学医期间阅读了大量的文学作品。他读过克洛卜施托克的《救世主》,并为之倾倒;他满怀激情阅读莎士比亚的作品,他如饥似渴地阅读狂飙突进作家(如格尔斯滕贝格、歌德、莱泽维茨、克林格尔)的作品,决心走他们的道路。另外,他还读了普卢塔克(Plutarch)、卢梭等人的作品。所有这些都激发了席勒的创作热情,为他走上文学道路奠定了基础。所以,正是因为席勒进入了这所"奴隶养成所",他才对卡尔·欧根的专制统治有了切身体会,从而激起他的反抗精神;另外,也许正是因为这所学校禁止学生与外界接触,才使得进入学校的新思想对学生更具吸引力,使席勒这样的学生更喜欢读那些与卡尔·欧根公爵的要求相悖的书籍。所以,尽管席勒被囚居在"奴隶养成所"里,但他不仅了解外面正在进行的狂飙突进运动,而且深深地被它吸引,决心改变初衷成为一个作家,直接参与这场伟大的文学运动。



1779年10月席勒交了他的医学博士论文,题目是《生理学的哲学》(Philosophie der Physologie)。学习医学必须修很多自然科学的课程,这些课程使席勒不再相信有一个全能的上帝主宰一切,改变了他从小养成的虔诚派的宗教立场。另外,他又接受了当时流行的启蒙哲学的观点,认为人既是动物又不是动物,即人既有动物的一面,又有不同于动物的、只有人才具有的人性的一面。动物性与人性尖锐对立,但它们在人的身上又是同时存在的。席勒觉得他的任务就是找到一种答案能解释这种对立的统一,同时寻找一种能把精神与物质、灵魂与肉体综合在一起的"中间力量"(Mittelkraft)。这篇论文没有被通过,公爵建议他再读一年。1780年席勒交出了修改后的博士论文,题目改为《论人的动物天性与精神天性的关联》(Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen),并获通过。这篇论文的基本



观点仍然是:"人既不是灵魂也不是肉体,人是这两种实体最紧密的结合。"人有两重性,这一观点贯穿在席勒作品中,同时在他的美学著作《审美教育书简》(Über die Ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen,1795)中从理论上对此作了更全面、更深人的阐述。

1780年底席勒大学毕业,被分配到驻扎在斯图加特的一个团里当军医,从此席勒就开始了他为逃避卡尔·欧根的迫害而颠沛流离和为生存而苦苦挣扎的生涯。在撰写博士论文的同时,席勒还写出了他的第一个剧本《强盗》(Die Räuber),两者几乎同时完成。《强盗》于1781年匿名自费出版,1782年2月13日在公爵领地以外的曼海姆演出,首演获得巨大成功,席勒亲身经历了那激动人心的场面。《强盗》的演出轰动了德国,但也激怒了专制暴君卡尔·欧根。他对席勒擅自离开部队去曼海姆的行为严厉惩处,并严禁他以后再写"喜剧以及这一类的东西"。席勒没有屈从于公爵的专横,他不仅自费出版了诗集《1782年诗歌选》(Anthologie auf das Jahr 1782),而且开始写他的第二个剧本《斐爱斯柯在热那亚的谋叛》(Die Verschwörung des Fiesko zu Genua)。不过,席勒清楚地知道,卡尔·欧根决不允许他继续写作,而且只要他不离开卡尔·欧根管辖的符腾堡公国,对他的迫害就不会停止,除非他向公爵屈膝投降。席勒不是那种愿意并且善于讨好君主的人,卡尔·欧根也不是那种不敌视文学的君主,因此席勒要想做一个真正的作家就只有一条路,逃离符腾堡公国的领地。于是,1782年9月席勒在友人施特莱欧(Andreas Streicher)的陪同下,趁公爵参加宴会狂欢之际,从斯图加特逃到曼海姆。



2. 从逃出斯图加特到在耶拿大学任教(1782—1789)

席勒于1782年9月22日到达曼海姆,困居在曼海姆附近的一家小客店里,靠友人救济为生,但他的创作热情并未减退,已经在构思他的第三个剧本。曼海姆也不是久留之地,它离斯图加特太近,卡尔·欧根随时都可能派人将席勒抓回去,更何况在那里也没有经济来源保障生活。于是,席勒在曼海姆待了七个星期,就于1782年10月3日继续逃亡,先到了法兰克福,又到了奥格斯海姆。在那里,席勒已经是身无分文,精神近乎崩溃。幸好,他原来的同学威廉·冯·沃尔措根(Wilhelm von Walzogen)

的母亲亨利埃特·冯·沃尔措根(Henriette von Walzogen)主动请他到她在巴宁根附近的鲍尔巴赫庄园居住，这样他才有了栖身之地。另外，出版商答应出他的《斐爱斯柯》，席勒的生活总算暂时安定下来。他在鲍尔巴赫庄园从1782年12月一直待到1783年7月，在此期间他写成了他的第三个剧本《路易丝·米勒小姐》(Luise Millerin)，后改名为《阴谋与爱情》(Kabale und Liebe)，并开始写下一个剧本《唐·卡洛斯》(Don Karlos)。

1783年7月席勒又回到曼海姆，担任了曼海姆剧院的编剧。《斐爱斯柯》和《阴谋与爱情》分别于1784年1月和4月在曼海姆公演，但把《唐·卡洛斯》也搬上舞台的愿望未能实现。席勒在曼海姆还办了一份杂志，它就是《莱茵塔莉亚》(Rheinische Thalia)，于1784年出版。席勒在曼海姆生活得并不愉快，病魔缠身，生活拮据，可以说贫病交加。另外，与曼海姆剧院的合作也并不愉快。不过，席勒虽然一生坎坷，但在危难时总会有人出来相助，这次也是友情使席勒摆脱了困境。Ch.G.克尔纳(Christian Gottfried Körner)和他的未婚妻M.施托克(Minna Stock)以及M.施托克的妹妹D.施托克(Dora Stock)还有胡贝尔(Ludwig Ferdinand Hubel)，是住在莱比锡的席勒的崇拜者。当他们得知席勒在曼海姆生活得并不顺心时，就主动邀席勒到莱比锡来，席勒于1785年4月来到莱比锡。克尔纳等人对席勒热情接待，在精神和物质两方面给予他巨大帮助。席勒生活在友谊的气氛之中，感到前所未有的欢乐，于是写下了著名的诗篇《欢乐颂》(An die Freude)。席勒在莱比锡住了一段时间之后，又随克尔纳一家搬到德累斯顿。在那里，他写完了《唐·卡洛斯》，同时继续编《莱茵塔莉亚》。为了扩大销路，吸引读者，席勒还写了冒险小说《无耻的罪犯》(Verbrecher aus Infamie)和《能看见鬼神的人》(Geisterseher)，后者没有完成。在德累斯顿，席勒的另一项工作就是为了寻找创作素材而钻研历史。

席勒在德累斯顿生活上毫无问题，惟一欠缺的是文化氛围，而这一点对一个作家来说是非常重要的。当时魏玛是德国的文学中心，那里文人荟萃，歌德、赫尔德和维兰德都在那里。1787年卡尔布夫人(Charotte von Kalb)邀请席勒去魏玛，席勒终于有机会走向他久已向往的地方。在魏玛经卡尔布夫人介绍席勒认识了赫尔德和维兰德，歌德当时正在意



大利旅行。到了魏玛，席勒所敬仰的那些文学界的名流对席勒本人并不像他原来期待的那样热情，但他并不愿再离开这个文化氛围浓烈的魏玛。为了能在那里立足，他暂时放弃了文学创作，开始集中精力研究历史。这一努力很快得到回报，1789年他正式受聘担任了归魏玛公国管辖的而且离魏玛很近的耶拿大学的历史教授。从此席勒创作生涯的第一阶段，即狂飙突进时期，正式结束。

（二）戏剧创作

席勒一生既写戏剧，也写诗歌和小说，他甚至还写美学著作和历史著作，但是席勒主要还是个剧作家，尤其在他青年时代，更是以戏剧创作为主。席勒青年时代的戏剧，是狂飙突进戏剧的重要组成部分，但他的戏剧又与其他狂飙突进作家的剧作有所不同。首先，在形式方面，他不刻意追求与传统的决裂，就像歌德的《葛兹》那样，他的戏剧基本保持了古典戏剧的模式，因而更接近莱辛的戏剧。在内容方面，席勒的戏剧更具反叛性和反抗性，对专制统治的揭露和批判更直接，更尖锐。席勒青年时期的戏剧都围绕着一个中心主题，那就是人同时作为动物和天使之间的冲突。这种冲突既表现在人与人之间，也表现在单个人的内心里。席勒认为，戏剧是一面最好的镜子，借助它人们可以清楚地看到平常难以看清的人的最卑鄙的一面和最神圣的一面；同时戏剧也是最有效的手段，借助它可以教育人弃恶从善。因此，他的宗旨，就是在舞台上通过对话揭示人的社会行为的道德价值和道德动机，使人们看清那些看起来很不显眼的但实际上起着决定作用的打算和意图。

1.《强盗》

《强盗》(Die Räuber，1781)虽不是席勒的处女作，但却是使席勒成为伟大作家的第一部作品。它的出版和演出在民众中引起巨大反响，其强烈程度不仅在狂飙突进戏剧中独一无二，就是在德国文学史上也是前所未有。

席勒创作这个剧本是受了舒巴特的启发。1775年舒巴特写了一篇短篇小说，题目是《关于人的心灵的故事》(Zur Geschichte des menschlichen Herzen)，讲了这么一个故事：德国的一个贵族生了两个儿子，长子叫卡尔，他是个心胸开阔、有远大理想的"天才"，次子叫威廉，他是个心胸狭窄、专谋私利的阴谋家。根据当时通行的法律，只有长子有继

承权，而次子威廉却一心想夺取父亲的权力，因而他就想尽一切办法陷害卡尔，以实现他的目的。他们兄弟俩同上一所大学，卡尔在生活上不够检点，与他人决斗，最后因为还不清债务逃离了学校。威廉抓住这个机会，写信给父亲，诽谤卡尔生活放荡，行为不轨。父亲信以为真，把卡尔逐出家门。卡尔离开学校以后，参加了七年战争，在战争中负伤，住进了野战医院。在医院里写信给父亲，一方面检讨自己过去的行为，一方面请求父亲原谅。不料，这封信落入威廉手中，父亲未能见到这封信。卡尔出院后回不了自己的家，只好在家乡附近的一个地方给一家农夫当了长工。一个偶然的机会，卡尔看到一伙歹徒正准备袭击一位老人，这位老人不是别人，就是他父亲。卡尔奋不顾身，与匪徒搏斗，生擒一个，其余的全部被他打死。这个活着的匪徒供认，是威廉策划了这次谋杀。这一事实使父亲大为震惊，也十分后悔。他不分真假，分不清善与恶，把狠毒的威廉留在身边，而把真正爱自己的卡尔逐出家门。这时，卡尔让父亲认出了他是谁，并劝说父亲原谅自己的亲兄弟威廉。

舒巴特发表这篇短篇小说时同时表达了一个愿望，希望能有一位"天才"把它"改写成一部喜剧或长篇小说"。十八岁的席勒自认为自己是个"天才"，从1777年还在军校学习期间就酝酿并写《强盗》。最初席勒看重的是卡尔从迷惘到醒悟的过程，因而他决心写一部名为《迷惘的儿子》(Der verlorene Sohn)的剧本。但是，席勒自己的思想在变化，他对自由的追求日益强烈，他的革命激情日益高涨；另外，他的生活经验也在增加，他对和谐世界的信仰和向往与他实际体察到的社会弊端之间的矛盾越来越尖锐。所有这一切，均使他后来创作出的剧本远远超出了他原来的设想，它表达了他所体验到的个人悲剧和公众的痛苦，它表达了作者自己的道德要求和时代的道德规范，它强烈地呼喊解放，它愤怒地向国家和社会中实际存在的或想像出来的各种不公和不自然宣战。在第二版和第二次印刷时，剧本的封面上印着一只虎视眈眈、随时准备出击的雄狮，这很好地表达了这个剧本的主题思想，虽然封面设计并非出于席勒之手。

如前所述，席勒在军校时就已经开始写这个剧本，但到1779年他军校毕业时剧本还没有定稿，因此到斯图加特当了军医以后他最关心的事仍然是如何修改他的剧本。1781年剧本最后定稿，准备付印，但在斯



图加特和曼海姆却没有一家出版社肯出这个剧本。于是，席勒决定自费出版，为此他借了一笔他难以承受的款项，直到很多年以后才还清债款。不管如何，剧本终于于1781年在法兰克福和莱比锡出版了，题目是《强盗。一出戏剧》(Die Räuber. Ein Schauspiel)。剧本第一次出版时，没有署名，但人们很快就知道剧作者是谁，而且席勒这个名字很快就名扬全德，因为剧本给人的印象太深了。1781年7月《埃尔富特学者报》(Erfurtische gelehrte Zeitung)发表书评，在谈到剧本作者席勒时这样写道："如果我们期待有一个德国的莎士比亚，那就是这个人。"

就在《强盗》印刷的时候，当时德国最著名的剧院曼海姆民族剧院的院长冯·达尔贝格男爵(Reichsfreiherr Heriber von Dalberg)就知道了这个剧本，他写信给席勒，希望他对剧本进行一些修改，以便演出。按照狂飙突进的习惯，席勒写的《强盗》也是一部所谓的"戏剧化"的长篇小说(der dramatisierte Roman)，主要是供人阅读，而非供剧院演出。席勒接受了冯·达尔贝格男爵的建议，将剧本修改得适合于舞台演出，同时把剧情发生的时间由18世纪的七年战争改为15世纪。经过改写的剧本于1782年出版，题目改为《强盗。一出悲剧》(Die Räuber. Eine Tragödie)。

《强盗》于1782年2月13日在曼海姆正式演出，同年5月第二次演出，演出非常成功，演出结束以后观众席中群情激昂，据有人记载，整个剧院"像一座疯人院，观众席里泪珠滚动，拳头紧握，声嘶力竭！素不相识的人，一边紧紧拥抱，一边激动地抽噎哭泣；很多人激动得近乎昏厥，摇摇晃晃地走向大门"。这样的场面在德国戏剧演出史上前所未有。由于演出反响强烈，其他地方的剧院也相继演出该剧，莱比锡、美因茨和法兰克福的剧院在1782年就已经演出，柏林在第二年即1783年演出，到了1784年甚至斯图加特也被允许演出。

席勒的《强盗》借用了舒巴特故事的基本框架，但赋予更浓重的内容。席勒认为，人身上有善恶两种力量，人既有人性的高贵，也有动物性的残暴。这两个方面是完全对立的，但并不是完全分开的。席勒的二元论以及对立统一的观点不仅是他日后的哲学和美学著作的基本观点，而且也是贯穿《强盗》全剧的中心思想，他把善与恶这两种力量都推向了极端，从而产生了巨大的戏剧和舞台效果。同时，席勒在剧中还让人

清楚地看到，在善与恶的斗争中，虽然恶暂时可能占据上风，但是最终还是善比恶更有力量。在剧中席勒让卡尔和弗兰茨兄弟俩分别代表善与恶，他们俩之间的斗争是全剧的基本情节。

弗兰茨是执政王莫尔的次子，他是个物质主义者（或曰唯物主义者），他只重实利，蔑视一切精神的东西，他奉行强权就是公理的原则，他说："最强有力者所在之处就是公理所在之地。""我一定要做主人"，是他生活的惟一目的，而且"凡是限制我不能做主人的束缚，我都要连根拔去"。因此，一切不利于他的，不管是通行的制度，还是公认的道德准则，他都坚决反对。按照当时的惯例，只有长子有继承权，他认为"这个结论多么可笑"；按照公认的道德准则，子女应当爱自己的父母，他认为"这又是多奇怪的逻辑"；他的结论是：爱只有利于自己才有价值，只要爱"不是建筑在对我自身的关切上"，就不能称为爱。弗兰茨不仅是个极端自私自利的野心家，而且还是一个敢想敢做的实干家，"不顾一切，干吧！"是他的行动纲领，"什么都不怕的人，就和被一切人都怕的人一样强而有力"是他的坚定不移的信条。

弗兰茨要做高居一切之上的、让所有人都害怕的"主人"，就必须消除他的哥哥卡尔这个障阻。根据长子继承法，只有卡尔有权继承父位，弗兰茨注定要在卡尔的统治之下。弗兰茨绝对不能容忍这样的局面出现，于是他采取措施，首先离间卡尔与父亲的关系，进而清除卡尔这个障阻。对此，弗兰茨信心十足，"假使我连这一点也做不到，不能把一个儿子从父亲的心上割开，哪怕是用铁箍箍着，那我真成了一个拙劣的匠人了"。于是弗兰茨精心策划了陷害卡尔的阴谋。卡尔远在莱比锡上大学，行为不够检点，但他已经认识到自己的错误，写信给父亲请他原谅。信落到弗兰茨手中，他不仅没有把卡尔的信交给父亲，而且还伪造了一封假信，谎称卡尔由于负债累累，强奸妇女，杀死无辜，已成了通缉的在逃犯。老莫尔看到自己一贯钟爱的儿子竟然"堕落"到如此地步，悲愤交加。弗兰茨非常聪明，他巧妙地利用了父亲的这种情感，编造各种"理由"，促使老莫尔宣布与卡尔断绝关系。这还不算，他还进一步骗取父亲的信任，由他代写给卡尔的回信。在他代写的信中，他不顾父亲的原意，完全按照他原来的预谋，宣布剥夺卡尔的继承权，宣布他永远不得返回家里。卡尔不明真相，看了信十分痛恨他的父亲。



弗兰茨的做"主人"的野心，第一步成功了，他取得继承权。但是，只要他父亲活着，他就仍然不是"主人"。于是，他实现阴谋的第二步就是害死父亲。他先是制造谎言，佯称卡尔在战争中阵亡，想以此噩耗气死一直想念卡尔的老莫尔。不料，老莫尔虽然因此悲痛欲绝，但并没有死亡。于是，弗兰茨就把老人关入塔中，并宣布自己继承父位。

与弗兰茨相反，长兄卡尔是个理想主义者，他追求的不是权力和地位，而是公正、合理和自然。他拥有天赋的继承权，但正是这种"天赋"他极端蔑视，因为一切不是经过自己的努力而得到的东西都毫无价值。他痛恨腐朽的专制制度，他的目标是建立一个公平合理的社会，建立一个卢梭式的符合自然的共和国。他大义凛然，一身正义；仪表堂堂，灵魂高尚；既有男子汉的刚毅，又有同情一切弱者的爱心。他收到弗兰茨伪造的信以后，对"父亲"不仅不原谅他的过错，反而把他逐出家门，感到非常气愤，认为他得到不公的待遇，从而产生了报复社会的打算。他参加了强盗集团，并当了他们的首领，企图利用这些人实现他的共和主义理想。因此，当他发现这些强盗的所作所为与他的理想完全相悖时，他感到无比羞耻，心灰意冷，准备放弃造反，回归正常社会。但是，此时他所领导的强盗在森林里被敌军包围，敌方提出条件，只要肯交出首领，所有的人都可以宽恕。众强盗一致表示，宁肯死也不交出首领卡尔。靠着这种宁死不屈的精神，终于打败了敌军，卡尔以及他的部下获得自由。众强盗对他的绝对忠诚，使他无法轻易摆脱他们。他是个很讲义气的人，他决定继续留在强盗中间，虽然他并不情愿。

阿玛丽亚是卡尔的未婚妻，她集力量与多情、理智与情感于一身，她始终忠于卡尔。当卡尔蒙面回到家里，并被她认出时，她不仅不嫌弃他这个当了强盗首领的人，而且斩钉截铁地对他说："你是我的惟一的人，不能分开的人啊！"卡尔听了这话，惊喜若狂，再次表示要离开强盗，回到阿玛丽亚身边。这时，强盗马上告诉他，他这样想是"背叛"，并且质问他："我们牺牲幸福、荣誉、性命，冒着危险都是为了你；当你危在旦夕的时候，我们站得像墙一样，像盾牌一样，抵抗着打击；你那时不是举手宣誓，绝不离开我们，如同我们也不离开你吗？丧失荣誉的人！背信弃义的人！听着一个婊子哭泣，您就想堕落吗？"卡尔绝不是那种背信弃义的人，"凡是自己许下的诺言绝对遵守"。于是，他撇开阿玛丽亚的手，并

说："完了——走吧，伙伴们！"阿玛丽亚充分理解卡尔的决定，只是请求他给她一击，"一个致命的打击"。卡尔经过激烈的思想斗争，终于用枪把她打死。

卡尔杀死了自己的未婚妻，犯下了迄今最严重的罪行，为他自己的行为(参加匪帮，并发誓永不离开他们)付出了最高的代价。不过，他从此刻起，从道义上他再也不欠强盗的情，他从精神上获得了自由。因而，他可以理直气壮地对强盗说，他再也不与他们为伍了。众强盗以为他会自杀，他却对他们说："你们这些愚人！你们永远盲目下去吧！你们竟然认为一个人死了就可以抵消他犯下的许多死罪吗？你们以为世界的和谐由这样反对上帝的噪声就可以得到吗？"说到这里，他把武器扔到众强盗的脚前，并说："我甘愿让人活捉。我去了，我要亲自到法庭投案。"

席勒在给曼海姆剧院院长达尔贝格的信中强调指出，《强盗》中的人物是"启蒙的"、"现代的"，这就是说，不论是卡尔，还是弗兰茨，都是经过启蒙运动洗礼的当代人，他们都是狂飙突进时代的"天才"。他们这样的"天才"都有坚强的意志，精明的头脑，无限的创造力。因此，席勒明确地让人知道，卡尔和弗兰茨都是"特殊的人"，都具有超乎常人的"伟大"，只不过卡尔的"伟大"是理想主义的，是圣徒式的，弗兰茨的"伟大"是物质主义的，魔鬼式的。卡尔和弗兰茨这两个主要人物的另一个共同点，就是他们都受到社会的不公正待遇，他们都反对现存的制度。不过，弗兰茨反对不公正、不合理、不自然的制度，是因为它阻挡了他实现个人野心的道路。他的理想是："让所有人都怕我"，"我不怕任何人(包括上帝)"。这是赤裸裸的暴君心理。他欲当暴君，又为现行的制度所阻，故要反抗这样的制度。同样，卡尔也受到社会不公正的待遇，因而也反抗社会。但他这样做并不是为了自己因此能充当高居一切人之上、拥有统治一切人权利的"主人"，而是为了真正消除不公，实现共和理想，让人人都生活在公平的社会中。这样，卡尔和弗兰茨虽然都反抗社会，但他们反抗的出发点和目的都完全不同。最后，卡尔和弗兰茨的另一个共同点，就是他们都追求自由。卡尔一出场就大谈普罗米修斯，表明他像所有狂飙突进的青年一样也要做一个"普罗米修斯式"的英雄。他把自由看得高于一切，他反对一切来自外部的(包括来自上帝的)束缚。同样，弗兰茨也把自由看得高于一切。所不同的是，卡尔追求的自由是所有人



的自由，而弗兰茨追求的自由是他自己的自由。

席勒在把卡尔与弗兰茨塑造成狂飙突进的"天才"的同时，也指出这种"天才"的危险性和局限性。席勒指出，追求"伟大"和追求"自由"如果达到了狂热的程度，那就必然会要求不受任何道德约束和绝对地实现自己的意志。而这种自以为自己可以不受任何约束的傲慢态度和自己的意志必须绝对地得以实现的狂妄心理必然导致犯罪，弗兰茨如此，卡尔也是如此。席勒通过弗兰茨这个人物以极端的方式指出了当时崇尚"天才"的危险性。弗兰茨作为"天才"有坚强的意志，果断的行动，超常的聪明，过人的胆识。但所有这些只有"天才"才具有的优点，一旦被用于实现个人的野心，那就会使"天才"成为为了达到目的而不择手段、极其阴险的暴君和恶棍。弗兰茨一生下来就注定不能继承父业，从狂飙突进的观点来说，这是对他的自然权利的无视和无情的剥夺。弗兰茨要求发挥自己的潜能，实现自我，这都是当时流行的"天才精神"的具体体现。但这种"天才精神"在弗兰茨身上则表现为赤裸裸的暴力，他把一切道德准则和行为规范都抛到九霄云外。因此，在席勒笔下，弗兰茨是个冷酷残暴的阴谋家和野心家，他蔑视一切法则，他嘲笑作为最高道德实体的上帝，他把像血缘关系以及爱心这类人与人之间的关系看做是无耻的骗局和不可忍受的强制。

卡尔是典型的狂飙突进时代的"天才"，因而他也有这些"天才"的弱点。他的弱点集中表现在他对父亲的态度和他参加强盗集团这两件大事上。他读了弗兰茨伪造的信以后，对父亲的"无理"和"不义"感到义愤填膺，认为他父亲以前对他的爱纯属"伪善"，说他"口里是蜜，心里是刀"。他甚至认为父亲连禽兽都不如，"虎豹还知道抚养它们的幼仔，乌鸦还懂得在腐烂的尸体上给幼鸟觅食。可是他呢？"既然父亲如此对他，他的惟一选择就是报复，"对坏蛋……我就是要报仇"。更令人吃惊的是，他马上从他父亲一个人推论到所有的人，认为人人都是"虚假的、伪善的，像鳄鱼一样的冷血动物！"于是，他反抗的矛头就不是针对他父亲而是针对整个社会："我必须像一只熊一样，唤起北极所有的熊，来消灭这种当凶手的族类。"具有讽刺意味的是，他的满腔怒火，他反抗社会的决心，是来自一封伪造的信，他受到的所谓不公正的待遇并非他父亲所为，而是弗兰茨的阴谋，他实际是中了他弟弟的奸计。这就表明他是一

个缺乏理智、简单幼稚的人，而这正是当时的狂飙突进青年的普遍弱点。不过，卡尔对这封信有如此强烈的反应，还有更深层的原因。卡尔对他的父亲缺少真正的爱，缺少最起码的信任。如果不是这样的话，他收到信以后起码应当怀疑一下它的真伪，起码应当问一下父亲真的会这样对待自己吗？他没有怀疑，也没有发问。这就是说，他深信不疑他父亲会干出这种事来，而这种深信不疑是由于他对父亲缺乏爱心，他对父亲缺乏信任。在这里，席勒想告诉他的读者和观众：像卡尔这样的"天才"，虽然把爱和信任当做最高美德的重要部分，但在他们的实际行动中又常常对他人缺少爱和信任。这种思想与行动的脱节是狂飙突进"天才"的致命弱点。

卡尔感到自己被社会抛弃，于是愤然加入了强盗集团，并当了首领。卡尔称他所处的时代是"懦弱的女人气的时代"，这种时代"用荒谬绝伦的风俗习惯来残害人类健康的天性"，用法律把他的"身体放进妇女束胸的紧身衣里"。而他作为一个"天才"，不仅要做一个自主自立的人，而且要成为"巨人和英雄"，但他认为"法律永远不能产生伟大人物，只有自由才能造就巨人和英雄"。于是，为了打破束缚，争取自由，他"要带领一队人马，在德意志建立共和国"。这就是说，卡尔要依靠强盗来实现他争取自由的目的。但是，强盗就是强盗，以施皮格尔贝格为首的这伙强盗虽然也是被社会遗弃的人，但他们当强盗的惟一目的就是报复社会，进行破坏。在这一点上，卡尔与他们有原则区别，而且卡尔也十分清楚这种区别，因而拒绝与他们一起来抢劫掠夺。尽管如此，参与并领导一个强盗集团本身就是一个犯罪行为，这就凸现了卡尔参与此事的二重性：既维护正义，又参与犯罪；目的是崇高的，手段是错误的。因此，卡尔是个悲剧人物。

卡尔的悲剧源于他性格中的二重性：他一方面蔑视一切习惯和法律，另一方面又在认识到自己的轻浮行为以后首先想到的是向一家之主父亲认错；他一方面要做一个自主自立的人，自己要主宰自己的一切，但另一方面又把父亲是否接受他的忏悔、原谅他的错误看得高于一切。再联系到他为了崇高的目的参加了犯罪的强盗集团，就不难看出，卡尔心中有两个灵魂，简单地说，他的灵魂中既有善也有恶。善的一面体现在他自己的言行中，恶的一面集中表现在施皮格尔贝格身上，施皮





格尔贝格实际是卡尔的"第二自我"。施皮格尔贝格也就是卡尔的"第二自我"竭力要卡尔成为一个真正的强盗，而卡尔的"第一自我"竭力要防止自己成为真正的强盗。所以，卡尔与施皮格尔贝格的斗争是卡尔心中两个灵魂斗争的外化，这一斗争比卡尔与弗兰茨之间的斗争更激烈、更尖锐、更深刻，在全剧中占有更重要的地位。

席勒通过对卡尔和弗兰茨这两个人物的塑造，不仅告诉我们，人身上有善恶两种力量，而且还告诉我们，善总的来说还是强于恶。弗兰茨虽然始终拒绝善，但他不得不承认善不可抵抗。他在干了一系列坏事之后，头脑中产生了幻觉，觉得他自己在接受"末日审判"。面对这样的"审判"，他虽然表面上装得满不在乎的样子，但内心里充满恐惧。他害怕他的阴谋诡计被识破，他害怕自己的罪行会受到惩罚。他头脑中产生的幻觉以及由此而产生的惧怕心理，说明他并非是完全没有人性的，他所感到的"末日审判"实际是他自己的良心对他自己的审判。弗兰茨犯罪的过程，是自我毁灭的过程，最后他只能以自杀结束他的生命，他的死是这个过程的必然结果，因而是非悲剧性的。同样，良心的谴责也折磨着卡尔。他抛弃了善，以恶治恶，走上歧路。最后，他终于认识到自己的错误：实现自我英雄般的意志，如果不在行动中有所克制，不对社会负责，那就会破坏整个道德世界。因此，他决定投案自首，通过自己的牺牲，恢复世界的秩序。对他个人来说，也就是又回到了善。

按照市民悲剧的模式，席勒把《强盗》设计成一出家庭悲剧，但增加了政治内容，弗兰茨把宫廷阴谋带到家中，他要摧毁以父亲为代表的家长制统治，他自己要成为一个暴君。席勒把老莫尔塑造成一个善良的爱民如子的执政官，但由于他过于善良，无法驾驭面临的挑战。宗法制的社会已成为"金色的"过去，新时代已经来临，新时代的主人不再是老莫尔这样的家长，而是具有自己的意志的儿子。对自由的追求，使弗兰茨一心要当暴君和独裁者；对自由的追求，使卡尔走上蔑视一切法则的犯罪道路。在全剧的结尾，席勒还是让人看到一点希望：弗兰茨的阴谋最后彻底破产，卡尔走了一段弯路又回到法律的正道。在这里席勒告诉人们：自由并不等于随意，自由必须服从必然。如果把自由与必然对立起来，不仅没有自由，而且还会犯罪，只有在承认和尊重必然的前提下所争取到的自由才是真正的自由。

《强盗》有两条情节线平行发展，一条是以弗兰茨为中心的"城堡情节"，一条是以卡尔为中心的"强盗情节"。这两条情节线彼此相关，但两个主要人物从未碰面。这种结构突出了兄弟俩的对立。《强盗》是席勒的早期作品，写作技巧还不够成熟，特别是冗长的台词，激昂的独白，更让人厌烦。但正是这种不可遏止的激情在当时感染了许多人，使《强盗》引起轰动。18世纪下半叶的德国青年都有干一番伟大事业的雄心，因而希望获得自由，实现理想。但是德国的社会以及现有的制度和秩序又不给他们获得自由的可能，因而他们既愤恨又郁闷。席勒的《强盗》表达了青年人这种如痴如醉的追求和积压在心中的郁愤，因而产生了巨大影响。

2.《斐爱斯柯在热那亚的谋叛，一出共和主义的悲剧》

1782年初席勒就决定写另一个剧本，这个剧本的整个写作过程是在他被禁闭、逃亡以及为生存而斗争中进行的。当他1782年9月由斯图加特逃到曼海姆时，这个剧本已经接近完成，1783年正式出版。这个剧本就是《斐爱斯柯在热那亚的谋叛，一出共和主义的悲剧》(Die Verschwörumg des Fiesco zu Genua. Ein republikanisches Trauerspiel)。

席勒对历史有特殊的兴趣，读书时他就钻研历史，以后不仅撰写历史著作，当了历史教授，而且他的剧本绝大多数是历史剧，《斐爱斯柯》就是他的第一部历史剧。1547年意大利的热那亚当权者陀里阿家族与以斐爱斯柯为首的贵族之间爆发了权力之争，斐爱斯柯得到市民的支持，打出了共和的旗号，举行叛乱。正当叛乱节节胜利时，斐爱斯柯过桥时不慎落人海中。这段历史并没有什么重大的历史价值，但席勒使用它也不是因为它本身有什么价值，而是觉得它适合于表达他自己想要表达的思想，贯穿全剧的有两大冲突或曰矛盾：一是民众与当权者的矛盾，一是共和与专制的矛盾。

安德雷亚斯·陀里阿是热那亚共和国的总督，在他领导下国内欣欣向荣，他年事已高，指定他的侄子吉奥乃提诺为继承人。此人还没有上台就滥用家族的权力，无视国家利益和各种法律，公开追求专制独裁。吉奥乃提诺的倒行逆施激起了各阶层民众的愤怒，为了维护共和国的存在，以贵族斐爱斯柯为核心的反对派正式形成。吉奥乃提诺觉察到反对派可能造反，为首的就是斐爱斯柯，因而他决心除掉斐爱斯柯。这样，吉奥乃提诺与斐爱斯柯之间的斗争就成为剧本的一条主线。在《强盗》中席勒就提出在德意志建立共和国的理想，在《斐爱斯柯》中这一理想已经不再停留在口头上，而是成了实际的奋斗目标。要实行专制独裁废除共和的不仅有吉奥乃提诺，而且斐爱斯柯也在对吉奥乃提诺的斗争中逐步萌发并坚定了将来自己要当专制者的野心。一直坚定地支持斐爱斯柯的梵利那觉察到斐爱斯柯的意图，马上站到他的对立面，与他坚决进行斗争。席勒不顾历史事实，按照当时狂飙突进青年的设想，把梵利那塑造成一个有理想的、坚定的共和主义者，赋予他罗马共和主义者的特征。这样，梵利那就成了"布鲁图"，而斐爱斯柯就成了"凯撒"，"布鲁图"与"恺撒"相对立，也就是要共和还是要专制，就成为本剧的另一条主线。

既然共和还是独裁是全剧的主要冲突之一，那么要实行独裁的斐爱斯柯就不能像历史上那样由于偶然原因而死亡，但如何让他死又使席勒颇费脑筋，他两次修改全剧的结尾，有三个不同的结尾。1783年出版的剧本以及1783年的演出是这样结局的：叛乱即将彻底胜利，首领斐爱斯柯要专揽大权的野心已充分暴露，共和主义者梵利那不能允许推翻了一个独裁者再来一个更凶恶的独裁者，他把他推入水中，自己归顺了已被推翻的陀里阿家族政权，安德雷亚斯继续执政。这一结局让人觉得共和主义毫无前途，整个戏剧是一出名副其实的"共和主义悲剧"。席勒对这一结局很不满意，于是1784年在曼海姆演出时他就把这个结局完全颠倒过来：斐爱斯柯为了国家的前途，放弃了对权力的追求，他要当一名"最幸福的公民"。但这种"大团圆"的结局完全破坏了斐爱斯柯这个人物的性格，因为在此之前的斐爱斯柯的行动和思想都是向着要做一个独裁者的方向发展，而不是与此相反。这一结局席勒当然也不满意，于是在1785年演出时就改成这样：在选举侯爵的集会上，梵利那射死了背叛了共和、一心想当侯爵的斐爱斯柯，他自己向人民法庭投案自首。共和主义胜利了，民众成了执法者。

席勒如此频繁地修改全剧的结尾，说明德国的社会现实还没有把建立共和制这个问题提到议事日程上来，因而也就没有提供现成的可能答案，而席勒本人的思想也没有发展到那样的地步，可以为德国指出一条建立共和的道路。其实，席勒在这个剧中所以把共和制当做奋斗的目标，主要是为了表达他的理想，他真正关心的问题仍然是"大人物"如

何"走向迷径"的心灵历程，他着重要写的是"人的心灵史"，斐爱斯柯这个人物才是他真正感兴趣的焦点。因此，《斐爱斯柯》与《强盗》是一脉相承的。

席勒笔下的斐爱斯柯的性格中有许多优点，他向往自由、有爱心、重友情；他关心大众疾苦，受到群众的拥戴；他有一定的正义感，对吉奥乃提诺的倒行逆施愤愤不平，领导群众起来反抗。他天生具有政治家的手腕，知道如何隐蔽自己，选择时机；他天生具有领导才能，知道如何争取和利用群众。所有这些优点都使他可以成为一个能在政治领域大显身手的"伟人"，而且他自己也很想成为这样一个"伟人"。他雄心勃勃，想干一番大事业。但他的性格中也有一个致命的弱点，那就是贪权。对他来说，只有"统治"才是"存在"（他说："统治与顺从——存在与不存在。"），他必须"管辖别人"，他要以自己的意志"推动历史的车轮"。正是由于他把拥有权力看得高于一切，雄心在他这个"大人物"那里就变成了野心。这样，斐爱斯柯就从一个深受群众拥护的反专制的首领变成了一个自己一心想当独裁者的野心家、阴谋家。他的全部性格和行动都是建立在要权力还是要人性这不可调和的矛盾之上的。通过这样的两极对立，席勒把斐爱斯柯以及与他有关的人从个人生活的圈子带到了政治领域，证明了反人性是专制政治的最本质的特征。这就是为什么《斐爱斯柯》显得比《强盗》更具政治色彩的原因。

斐爱斯柯自己内心里也充满了两种力量的斗争：是做一个"热那亚最幸福的公民"，还是做一个站在民众头上的独裁者，是做布鲁图还是做恺撒，是要美德还是要权力，是他面临的选择。在这一选择中他内心充满斗争，是善与恶的斗争，是人身上固有的两种力量的斗争。这两种力量，在《强盗》中是分别由卡尔和弗兰茨代表的，斗争是在他们俩之间展开的；而在《斐爱斯柯》中，这两种力量集中在斐爱斯柯一个人身上，斗争也在他的内心里进行，而且斗争的结果是恶战胜了善。面对"热那亚这个壮丽雄伟的城市"，斐爱斯柯胸中的统治欲终于无法遏制，占了上风，他不顾一切要当独裁者。这时，一切美德都被他抛弃，道德对他失去了约束力，"罪恶增长，羞耻感减少"，这是他的自白。一个人没有了羞耻感，他还有什么事情干不出来！不过，这样的人，他自己也不会有好下场。斐爱斯柯不仅自己最后被人杀死，而且他的妻子也由于他的原因遭



受不幸。

《斐爱斯柯》在各地演出的效果都很差，不仅没有像《强盗》那样引起轰动，而且还受到多方的批评。席勒也对演出的效果大失所望，他把失败的原因归结为德国人不懂得共和制的好处，他说："共和制的自由在这个地方是一种没有意义的声音，是一个空洞的名称，在普法尔茨人的血管里流的不是罗马人的血。"席勒说得完全正确，当时的德国社会还没有发展到哪怕是讨论共和制的阶段，共和制对当时的德国人的确是"一个空洞的名称"。就是席勒自己在剧中也只是泛泛地谈论共和，其中没有一点具体的实在的内容。当然，《斐爱斯柯》演出失败还有其他方面的原因。斐爱斯柯是全剧的中心人物，他心中两种力量的斗争是席勒着重要展现的要点。但是，斐爱斯柯的内心斗争并没有真正展开，不论是崇尚美德与专谋私利，不论是热爱自由与爱好虚荣，不论是对田园生活的向往与对专制独裁生涯的渴望，还是想干一番大事业的雄心与欲夺取最高权力的野心之间的斗争，都只是一掠而过，并没有实现从心理上刻画人物的正确意图。既然中心人物是个平面化的人物，他就对观众失去了吸引力。另外，情节繁杂，主题过多，也使人一下子看不出头绪；再加之很多情节不真实，缺乏可信度，也大大损害了观众对它的兴趣。

如果不谈演出，单就剧本而言，《斐爱斯柯》比《强盗》的进步还是显而易见的，这不仅表现在内容方面，而且也表现在戏剧技巧的运用方面。前面已经谈到，席勒在这个剧中特别注意了对人物行为的心理动机的展现，这就是一个很大的进步。比如，梵利那是专制制度的死敌，坚定的共和主义者。他为什么会这样？席勒除了其他的描述之外，还特别安排了梵利那的女儿被吉奥乃提诺强奸的情节。这一情节与莱辛的《爱米丽娅·迦洛蒂》中的爱米丽娅的遭遇同出一个母题，但席勒的处理与莱辛的处理却有很大不同。莱辛让爱米丽娅的父亲将自己的女儿刺死，只是从道义上反抗专制，而席勒则让梵利那发誓与专制制度誓不两立。席勒还成功地虚构了黑人哈桑这个人物。哈桑被吉奥乃提诺收买刺杀斐爱斯柯，斐爱斯柯发现后不仅没有处罚他，反而让他为他服务。这样，哈桑就活动于两个敌对阵营之间，对两方的情况都了如指掌。他是各种情节线的连结点，再加之他为双方服务，因而他就成了提高冲突程度和推动情节发展的重要因素。哈桑不仅在剧中起着重要作用，而且他本人也

是个非常生动的人物。他聪明过人，一下子就看透了斐爱斯柯的意图，并揭露和评论他的各种计谋。他机智滑头，怪诞可笑，有点像莎士比亚戏剧中的小丑。

3.《阴谋与爱情》

1782年席勒从斯图加特逃往法兰克福时，身上就带着《阴谋与爱情》的写作计划，当他1782年底在鲍尔巴赫庄园找到栖身之处以后，就动手写这部戏剧，并于1784年正式出版。原来这个剧本的标题是《路易丝·米勒小姐》(Luise Millerin)，1784 年4月在曼海姆演出时，伊夫兰德(August Wilhelm Iffland)建议并经席勒同意将剧名改为《阴谋与爱情》(Kabale und Liebe)。演出获得巨大成功，演到第二幕时，全场观众就站起来热烈鼓掌，坐在包厢里的席勒激动得迅速向观众鞠躬。这样的场面实属罕见，它说明正在演出的这个剧本内容深刻、扣人心弦、形式完美、情节动人。

席勒的这个剧本包括一些他自己的切身体验。席勒本人不仅遭受专制君主的迫害，而且饱尝由于等级差别在爱情问题上的苦果。他曾经钟情于贵族小姐洛特·冯·沃尔措根(Lotte von Wolzogen)，但人家宁肯要一个贵族出身的普通青年也不愿与他这个市民出身的作家相恋。另外，席勒写这个剧本也受到了莎士比亚剧本的影响，他在鲍尔巴赫庄园读过莎士比亚的《奥赛罗》、《罗密欧与朱丽叶》。当然，他又受到当时德国剧作家的影响，除了莱辛以外，还有瓦格纳、克林格尔、莱泽维茨等。

与《强盗》、《斐爱斯柯》不同，《阴谋与爱情》直接取材于现实生活，剧本的全部情节都发生在18世纪的德国，而不是中世纪的意大利。《阴谋与爱情》是一部“市民悲剧”，它继承了莱辛的《萨拉·萨姆逊小姐》和《爱米丽娅·迦洛蒂》的传统，它是德国市民悲剧的顶峰和转折点。《阴谋与爱情》的最大特点就是多种矛盾或冲突同时存在，彼此交叉。首先是宫廷贵族与市民阶级的矛盾。乐师米勒是个等级意识很强的市民，他把市民的尊严和市民的独立看得高于一切，他坚决反对他的女儿路易丝与宰相瓦尔特的儿子斐迪南相恋。他凭着市民的等级意识预感到，如果他们相恋他的家将会遭到宰相的报复，因而他要求“一刀两断，我不允许这个贵族公子再上我的家”。宰相瓦尔特出于自身利益的考虑也坚决不能让他的儿子斐迪南与路易丝相恋，他带着一班人马来到了米勒家，



骂路易丝是“妓女”，说父亲米勒是“老拉纤的”。对于这样的侮辱，米勒回敬说：“我的名字叫米勒，我可以为您奏一段柔板曲子——娼妓买卖我是不做的。宫廷有的是现成的，还用不着我们市民来供应。”接着他又以更加坚定的语气说：“大人在国内是可以为所欲为的，这里却是我的屋子。如果要递一份申请书，我自然毕恭毕敬，可是对付无礼的客人我就要把他撵出大门口。”一个普通的市民居然胆敢对有权有势的宰相下逐客令，宰相当然无法容忍，他命令随从叫法警来，“把父亲带到大牢里去——母亲和卖淫的女儿拴到耻辱柱上示众！”

不过，宫廷贵族与市民阶级的矛盾只是全剧的社会背景，它本身不是席勒着重要表现的主要内容。直接与宫廷贵族的代表宰相瓦尔特相对抗的主要不是米勒的市民家庭，而是他的儿子斐迪南，宰相与斐迪南的冲突决定着剧情的发展。公爵有个情妇，是英国人米尔福特夫人。由于某种原因，公爵想与她分手，为了安抚她，想给她找个配偶。宰相瓦尔特得知这一消息，决定让他的儿子斐迪南向米尔福特夫人求婚。如果两个人能够成亲，将起到一箭双雕的作用，一方面可以博得公爵的欢心，巩固自己的地位，另一方面掌握了公爵的把柄，可以伺机扩充自己的权力。为了能让儿子接受他的这项为了自己的利益不惜牺牲儿子幸福的安排，他对儿子假惺惺地说，他过去和现在所做的一切，包括他阴谋排挤掉前任宰相，都是为了儿子的前程。但是，斐迪南虽然出身贵族，思想在某些方面已经超出了贵族等级思想的范围，是时代的青年。他追求的不是权势，而是自由。他当着父亲的面，郑重宣布：“我拒绝继承只能使我记起一个丑恶父亲的遗产。”宰相压住怒火对斐迪南说：“在你眼前展开了光明的前景。首先是通向公爵宝座的康庄大道……甚至于就是宝座本身，你真无动于衷吗？”斐迪南真的甚至对公爵的宝座也不感兴趣，因为他对幸福和伟大的理解完全不同于他父亲也就是宫廷贵族的理解。他说：“因为我关于伟大和幸福的理解与您的并不相同。您的幸福差不多总是靠害人出名的。妒忌、恐怖、毒害就是照出君主陛下在微笑的愁惨的镜子，眼泪、诅咒、绝望就是这些受尽颂扬的有福之人大吃大喝的宴席，他们醉醺醺地从宴席上站了起来，并这样一颠一拐地走到上帝的宝座前面堕入永劫。我的幸福的理想非常容易满足，它退回到我自己的心里。我的一切愿望都埋藏在我的心里！”这就是说，斐迪南追求的幸

福和伟大不是外在的沾满鲜血和靠不正当手段获得的权力和地位，而是内在心灵的纯洁和自由。这种纯洁和自由表现在恋爱和婚姻问题上，就是自由选择，爱自己所爱的人。基于这个理由他拒绝了父亲要他与米尔福特夫人结婚的要求。

宰相瓦尔特当然不能就此罢休，他的帮凶乌尔姆看透了斐迪南脑子里充满了“关于灵魂的伟大和个人的高贵的幻想的梦呓”，靠权力和地位的引诱绝对改变不了他的主意，靠强制也未必能达到目的，因而要实现宰相的计划，惟一的办法就是制造阴谋。根据乌尔姆的分析，斐迪南所以拒绝与米尔福特成亲，最主要的原因就是他目前爱着路易丝，因而必须把他们俩拆散。同时，乌尔姆也知道，斐迪南“在嫉妒方面也像在爱情方面一样狂暴”，路易丝爱父如命，他要“借他们自己的爱火孵出蛀虫来，然后用蛀虫去蛀死他们自己”。他的具体计划是：把路易丝的父亲米勒借故抓起来，然后告诉路易丝释放他父亲的惟一条件，就是她亲笔写一封由乌尔姆口授的写给她根本不认识的宫廷侍卫长卡尔勃的情书，并且发誓在任何情况下都不说出真相。路易丝为了拯救父亲，这一切都照办了。接着，按照预定计划，这封伪造的情书故意落入斐迪南手中。不出所料，斐迪南气急败坏，质问路易丝，路易丝由于在上帝面前发过誓，无法说出真相。斐迪南以为路易丝真的背叛了自己，就用毒药毒死了她。路易丝临死时吐露了真相，斐迪南追悔莫及，自己也服毒自杀。

造成这场悲剧的原因，除宫廷贵族因为权势而丧失了人性的本质以外，也有两个相爱者自身的原因，这就涉及本剧的第三大矛盾，即斐迪南与路易丝之间的矛盾。斐迪南是个爱情绝对主义者，是个爱情理想主义者，他把爱情看得高于一切，爱情是他的“全部生命”。为了爱情，他无所畏惧，包括等级偏见。他说：“我要打碎偏见的一切钢铁的锁链，我要像一个大丈夫一样自由选择，我要用爱情的巨大力量压碎那些虫鸟的灵魂。”自由选择是他的行动纲领，爱情是他的生活目标和全部内容。如果爱情不能实现，那他就要“和世界一刀两断”。与斐迪南相反，路易丝在爱情方面是个条件论者，是个现实主义者。首先，她虽然也爱斐迪南，但她不相信他们的结合会有“什么幸福的日子”，因为她知道斐迪南“毕竟属于他的等级”，而等级差别是难以抹煞的。因而，她清楚地知道，斐迪南的父亲是不会允许他们俩成亲的。如果斐迪南一定要坚持与她成亲，那他只有叛逆一条路，而叛逆是路易丝无法接受的。她对斐迪南说：“如果只有叛逆行为才能使我得到你，那么，我有足够的勇气失去你。”这种勇气既是来自自己市民的尊严，也是来自对现存习俗的尊重。按照当时的习俗，在恋爱和婚姻问题上违背父母的意志——按照路易丝的说法——是“犯天条的”，它会“使市民世界脱节又使普通的永恒的秩序垮台”。因此她与斐迪南的爱情，她“只好战栗地把它放弃，把逃亡的儿子送给父亲”。



其次，在路易丝看来，一个人恋爱还必须顾及他所承担的其他义务。在这方面，她与斐迪南的看法又是相左的。斐迪南认为，除了他本人、路易丝和爱以外什么都不存在。他这样问路易丝：“你，路易丝和我以及爱——整个天空不就在这一范围之内吗？难道你还需要什么第四种东西吗？”他还对路易丝说：“你的安宁就是我最神圣的义务。”对于斐迪南的这番言论，路易丝极为不满，她非常严肃地对斐迪南说：“那你就住口吧，离开我吧。”路易丝不能接受把爱看得高于一切的观点，更不能容忍除了爱不承担任何应尽的义务的行为。她作为女儿保护父亲是她的神圣职责，她与谁恋爱必须考虑到对她父亲是有利还是有害。她预计到，如果她与斐迪南恋爱，斐迪南的父亲一定会对她父亲进行报复。正是由于斐迪南与路易丝的恋爱观不同，因而他们俩对他们之间恋爱关系的态度也不同：斐迪南满腔热情，路易丝冷静克制。这种反差成为悲剧的内在原因。斐迪南是个自我中心主义者（这是贵族出身打在他身上的烙印），他考虑一切问题都从自我出发，我怎么想别人也一定会（或者必须）那样想；如若不是，别人肯定另有他念。根据这一思维定式，他做出这样的推断：首先，他认为，路易丝不像他那样追求绝对的爱情，而是讲爱情还得顾及义务，这就是用“冰冷的义务对抗火热的爱情”。斐迪南更不能理解，路易丝为什么要大谈义务。按照他的逻辑，结论只有一个：另有“一个情人缠住了你”。进而他从贵族固有的“顺我者昌，逆我者亡”的行动原则出发恶狠狠地对路易丝说：“如果我的怀疑得到了证实，你和他就得吃苦头！”正是由于有了这样的推断，这样的猜疑，当那封伪造的情书落到斐迪南的手中时，他就毫不迟疑地信以为真，并按照他的行动原则，毒死了路易丝。一场爱情悲剧就这样发生了。

《阴谋与爱情》同时有三种冲突，而且这三种冲突结成一个完整的

整体。

"阴谋"与"爱情"是紧紧联系在一起的。全剧既有对封建宫廷、对时代的批判——批判的尖锐程度和具体性远远超过了同时代的同类作品——同时也有对贵族和市民中的不同的人的不同心态的深刻揭示。必须强调的是,《阴谋与爱情》不仅内容深刻,而且形式完善,结构和布局严谨。《阴谋与爱情》是严格按照悲剧的五大发展阶段——开场(Exposition)、上升(Steigende Handlung)、高潮(Höhepunkt)、转折(Peripetie)、灾难(Katastrophe)——布局的,情节一环扣一环,既紧凑又合理,扣人心弦。在这方面,《阴谋与爱情》也堪称范本。下面我们就按照这一顺序,将主要情节的发展介绍一下:

1)开场:首先出场的是父亲米勒和他的夫人。米勒是个市民,为人正直,很注意保持自己作为市民的荣誉,不愿与贵族打交道,保持自己的独立性。他的夫人是个愚蠢而又爱虚荣的人,用甜言蜜语就能把她收买。女儿路易丝就生活在这样的家庭环境里,她本人是那个时代诚实规矩的少女。在开场中,反面人物也出现了。乌尔姆(德文原文是Wurm,词义是"虫子")是宰相瓦尔特的走狗,他来米勒家向路易丝求婚,遭到拒绝,却得到一个信息:路易丝正在与宰相的儿子斐迪南谈恋爱。乌尔姆将这一信息告诉了宰相瓦尔特,他们决定利用各种手段,包括通过阴谋,破坏斐迪南与路易丝的关系,情节随之发展。

2)上升:上升部分又有四个阶段:

第一阶段:宰相为了巩固和扩展自己的势力,强求他的儿子斐迪南与米尔福特夫人结婚,先是让宫廷侍卫长卡尔勃宣布斐迪南与米尔福特夫人已经订婚,接着又强迫他儿子去看望米尔福特夫人。

第二阶段:米尔福特夫人也同意并且坚持要与斐迪南结婚。这里席勒巧妙地穿插了一场戏,即宫廷侍从一场。在剧中始终未曾出现但实际上无处不在的公爵派宫廷侍从给他原来的情妇米尔福特送去昂贵的结婚礼物,米尔福特夫人问宫廷侍从,买这些昂贵首饰的钱是哪儿来的,宫廷侍从回答说:钱是公爵出卖士兵换来的。18世纪,德国的一些小邦国大量出卖年轻人到美国替英国人镇压北美独立运动,换来的钱供王公贵族们过奢侈的生活。所以,宫廷侍从这一场戏具有很尖锐的现实意义。





第三阶段:斐迪南拒绝与米尔福特夫人结婚,而且态度坚决。宰相认为,斐迪南所以如此是因为他已经与路易丝恋爱,因而他决定用暴力把他们分开。这一着又遭到斐迪南的反抗,他威胁说:如果他们把路易丝抓起来,他就揭露他们的罪行。

第四阶段:既然软的和硬的手段都不起作用,宰相以及他的走狗乌尔姆就策划阴谋:他们准备把路易丝的父亲抓起来,然后再诱逼她写一封伪造的情书。

3)高潮:斐迪南已经认识到,不采取非常手段,他与路易丝的爱情无法实现。他向路易丝提出,他愿牺牲一切,同路易丝全家一起出逃,过新的生活。路易丝认为,出逃违背宗教教规和社会道德,她不愿做一个罪人,拒绝了斐迪南的要求。斐迪南无法理解路易丝的态度,认为这是对他不忠不爱的表现。这就为转折做好了准备。

4)转折:路易丝落入圈套,她写了乌尔姆口授的给宫廷侍卫长卡尔勃的情书,并发誓永远保守秘密。按照预定计划,情书落入斐迪南手中,路易丝亲笔写的"情书"证实了他原来的猜疑,情节发生了重大转折,斐迪南成了情节发展的主要人物。他首先要与所谓的"情敌"宫廷侍卫长卡尔勃决斗,卡尔勃是个胆小鬼,他向斐迪南说了真情。但斐迪南不信,认为他是怕死才编造这套"谎言"的。不过,他不再坚持决斗,他要向对他不忠的路易丝报复。斐迪南来到路易丝的面前,但他并没有立即就杀死路易丝,而是问她信是不是她写的。这时,只要路易丝说出真相,悲剧就可能不会发生。但路易丝没有这样做,她恪守她的誓言,承认信是她写的。这样,灾难就不可避免。

5)灾难:斐迪南杀死了路易丝,又杀死了他自己。

整个情节从开场到高潮,从高潮再转向悲剧结局,线索非常明显。情节的发展和变化是随着事件变化和发展的逻辑而进行的,并且是以主人公的性格特征在特定环境中的必然表现为依据的。这样,就在情节的变化和发展中展现出了人物的内心世界,使读者或观众形象具体地体验到导致悲剧的主要原因:第一,宫廷的权欲以及与此紧密相连的反人性;第二,旧思想对路易丝的束缚;第三,贵族出身带给斐迪南的高傲和虚荣以及以自我为中心的思维定式。这一切构成了一个完整的当时社会的画面,同时也是对当时社会现实的批判。

不论就其内容，还是就其形式，《阴谋与爱情》都是德国文学史上具有标志性意义的作品，它不仅是狂飙突进戏剧的代表作，而且也是莱辛以来德国戏剧发展的顶峰。但是，德国18世纪文学环境的怪诞之处就在于当时德国的批评界恰巧对这部作品指责最多；另外，更令人不可思议的是，正是靠了席勒写的剧本才成为德国著名剧院的曼海姆剧院从此宁肯上演伊夫兰德的戏，也不肯上演席勒的戏。伊夫兰德以及科策布（August von Kotzebue）是两位专门写情节紧张、内容肤浅、大团圆结局的剧作家。他们写的剧本很适合一般观众的趣味，能给剧院带来大量的金钱。因此，18世纪末到19世纪初，他们写的剧本的上演率长期高居榜首，远远超过了歌德、席勒等著名作家。造成这种情况的原因是当时的德国观众上剧院是为了消遣，他们把剧院看做娱乐场所，而不是像席勒所说的剧院是个精神道德修养的场所。曼海姆剧院院长达尔贝格深知观众的需求，看出了伊夫兰德能给他带来滚滚财源，于是拒绝与席勒合作，留下了伊夫兰德。这样，1784年8月31日席勒就无声无息地退出了由于他而扬名德国的曼海姆剧院。

4.《唐·卡洛斯》

《唐·卡洛斯》的全称是《西班牙王子唐·卡洛斯，一首戏剧化的诗》（Don Karlos, Infant von Spanien, ein dramatisches Gedicht, 1787），这是席勒青年时期的最后一个剧本，虽然不论就其思想内涵还是就其艺术水平它都难以与《强盗》和《阴谋与爱情》相媲美，但它在席勒戏剧创作发展过程中的意义却是席勒的任何一部别的作品无法与之相比的。这个剧本1782年开始酝酿到1787年正式出书，历时五年。在这五年中，狂飙突进文学运动逐步退出了历史舞台，古典文学代之而起，席勒本人就是这个转变的直接参与者。更值得注意的是，这一转变正好也体现在《唐·卡洛斯》的创作过程中。随着席勒思想的变化，这部作品的“主导思想”、人物性格也一再变化。因此，在席勒的作品中，没有一部作品像这部作品那样，留下如此众多的作者思想变化的痕迹，也没有一部作品像这部作品那样，让作者花了那么大的工夫。

早在1782年席勒就知道了卡洛斯的故事，并觉得值得一写，于是同年7月15日写信告诉曼海姆剧院院长达尔贝格，称西班牙唐·卡洛斯的故事“也许是我下一个要写的题材”。达尔贝格随即告诉席勒，法国作家



圣·里亚勒（César Vichard Abbe de Sainx-Réal）写过一部题材相同的历史小说《唐·卡洛斯的故事》（Histosie de Don Caros, 1672）。这部小说讲了这么一个故事：卡洛斯是西班牙国王菲利普二世的儿子，法定的王位继承人，他爱上了自己的继母伊丽莎白王后。伊丽莎白本是唐·卡洛斯的祖父卡尔五世为唐·卡洛斯定下的未婚妻，可是卡尔五世死后却被菲利普二世强行娶为他的妻子。但是，不论是唐·卡洛斯还是伊丽莎白都依然爱着对方，波沙是卡洛斯的挚友，他知道了唐·卡洛斯的苦闷以后，就设法让他与伊丽莎白幽会。尽管幽会进行得很秘密，菲利普二世还是知道了此事，并用包括阴谋在内的各种手段对待自己的儿子。所以，这是一部把爱情故事与阴谋诡计混杂在一起的小说。

席勒根据达尔贝格的建议读了这部小说，并马上做出了决定，以卡洛斯的故事为题材写一个新的剧本，并于1783年3月27日写信向他的好友莱瓦尔德（Wilhelm Friedrich Hermann Reinwald）报告了这一决定。在这封信中，他这样写道：“我已经打定主意写一部新剧本。长期以来，我一直在究竟是写英姆霍夫还是写玛丽亚·斯图亚特之间徘徊不定，现在我决定……把这两者都往后搁置，一心一意写唐·卡洛斯。我觉得，这个故事比我迄今想像的更具统一性，更有意思。它向我提供了机会，刻画鲜明的性格，创造激动人心的或催人泪下的情景。我想，我大概能成功地塑造出一个血气方刚、感情丰富同时还是王位继承人的伟大青年的性格，一个由于情感的牵制尽管命运很好但最终遭受不幸的王后的性格，一个多疑、嫉妒、争风吃醋的父亲兼丈夫的性格，一个伪善残暴的宗教裁判所所长的性格，一个野蛮成性的阿尔巴公爵的性格，以及其他等等。”由此可见，席勒决定采用唐·卡洛斯这个题材，完全是受了法国作家圣·里亚勒的启发，而不是像他写《斐爱斯柯》那样，是自己研究历史的结果。这样，他最初设想的《唐·卡洛斯》的情节和人物性格与圣·里亚勒的小说就没有多大区别。

1783年3月席勒在鲍尔巴赫开始写《唐·卡洛斯》，王子卡洛斯对女王伊丽莎白的爱是全剧的中心，冲突的焦点是人的自然权利与社会的种种限制之间的矛盾。在这个剧中，席勒把揭露西班牙总督阿尔巴的残暴，特别是把鞭打宗教裁判所看做他的“义务”。他在1783年4月14日给莱瓦尔德的信中说：“在这个剧本中，我的义务是通过描述宗教裁判所

向丧尽天良的那类人报仇，把他们的污点钉在耻辱柱上。"所以，席勒最初构想的《唐·卡洛斯》是爱情故事加对天主教的批判。

席勒创作《唐·卡洛斯》的第一阶段只进行了一个来月，到1783年4月中旬就停止了。原因是：曼海姆剧院院长达尔贝格建议他，先把《路易丝·米勒小姐》（即《阴谋与爱情》）完成。1783年7月席勒来到曼海姆，1784年又重新开始写《唐·卡洛斯》，《唐·卡洛斯》的写作进入了第二阶段，即曼海姆阶段。在这个阶段，席勒的创作倾向发生了变化。他不再愿意把自己限制在以市民为主体的"市民悲剧"之中，他要超越它，向以帝王将相为主体的、以规则严谨而著称的所谓"高雅悲剧"（Hohe Tragödie）挺进，或者更确切地说，向"高雅悲剧"回归。他在1784年8月24日给达尔贝格的信中回忆起《阴谋与爱情》时说，他不能宽恕自己，当时那样固执地把自己"禁锢在市民的气氛中"，忽略了"高雅悲剧这个那么肥沃的领域"。在这封信里他还提到，他正在读法国人写的作品，"希望因此在英国人的趣味与法国人的趣味这两个极端之间找到健康的平衡"。我们知道，从18世纪中叶以来，德国文学的主导倾向是反对法国人的古典主义，接受英国人的情感主义。席勒作为卢梭的学生，也是这一主导倾向的代表之一，他也是竭力反对法国人的规则，赞赏英国人的情感的自然流露。现在，他试图把英国人的热情奔放与法国人对规则的尊重结合起来，走一条中间路线，这是席勒创作生涯中的一个重大转变，而这一转变就直接反映在他的《唐·卡洛斯》的创作中。

曼海姆阶段写的《唐·卡洛斯》与在鲍尔巴赫制定的计划以及实际写出的部分有很大不同：首先，最明显的变化就是对话用的不再是市民悲剧惯用的散文，而是高雅悲剧采用的韵文。其次，内容也有变化，女王伊丽莎白不再是以相应的爱回报卡洛斯，而是劝他把火一般的热情转移到对民众的关怀，担当起对他们的义务和责任。淡化了对宗教裁判所的批判，突出了爱情悲剧。因此，他在1784年6月7日给达尔贝格的信中特别强调，"《唐·卡洛斯》不是一部政治剧，而是一幅一个王公宫廷里的家庭画卷"。这就是说，他的这部新剧的主人公将是王公贵族，表现的是发生在王宫贵族家庭中的种种纠葛。当然，席勒向剧院院长特别强调这不是"政治剧"，也有"策略"的考虑，因为"政治剧"演出的机会很少，而能否演出对席勒来说也不是无关紧要的事情。为了能博得剧院院长的





首肯，迎合他的需要是不可避免的。因此，席勒在信中不仅没有提到对宗教裁判所的揭露和鞭打，而且还强调"一切会引起愤怒情绪的东西，我都会最精心地予以避免"。

1784年重新开始写《唐·卡洛斯》的进度很慢，到1784年7月底才写到第二幕。从1785年到1787年席勒在他自己办的《莱茵塔利亚》陆续发表这个剧本已经写好的部分，在出书以前剧本的片断早已与读者见面。

1785年4月17日席勒来到莱比锡，同年9月又从莱比锡来到德累斯顿。在德累斯顿席勒全力写他的剧本《唐·卡洛斯》，到1787年最终完成。德累斯顿时期是《唐·卡洛斯》创作的最后一个时期，同时也是再次改变原先的构想并最终确定剧本的"主导思想"的时期。在曼海姆时期，席勒改变了他的创作思想，从而导致该剧在形式和内容方面的变化；在德累斯顿时期，席勒改变了他的基本政治思想，从而导致剧本的"主导思想"的改变。自由始终是席勒追求的目标，但是以前席勒追求的是个人的自由，触动他的是那些妨碍个人自由的道德、习惯、思想和制度，他不能容忍这些反自由的东西，他要反抗它们，因而在早期作品《强盗》、《斐爱斯柯》、《阴谋与爱情》中充满了反叛精神，洋溢着革命激情。现在，席勒追求的是人人自由，大家幸福，他思考的问题是如何才能使每个人都享有自由，每个人都享有幸福。由于当时的德国社会历史环境，席勒的结论只能是这样：如果一个国王能够成为他的臣民的"父亲"，关心他们的疾苦；如果他能够促进并保障人权、宽容和思想自由；如果他愿意把民众的幸福与君主的尊严协调一致，那自由就可以实现。正是在这种"开明君主"思想的指导下，席勒再度修改了他的《唐·卡洛斯》的写作计划，它不再是"一个王公宫廷的家庭画卷"，而是一部具有深刻的历史和现实意义的剧本。

为了贯彻这种"开明君主"的思想，首先就必须给国王菲利普二世重新定位。在这方面，直接研究西班牙在菲利普二世统治下的历史帮了他很大的忙。这时他读了英国人沃森（Robert Watson）写的《菲利普二世执政的历史》（Geschichte der Regierung Philipps der Zweiten）。这部著作记载了许多翔实的历史事实，纠正了法国里亚勒在小说中虚构的"事实"。这本书不仅帮助席勒认识了16世纪西班牙专制统治的实际情况，而且使他知道了被西班牙占领的尼德兰人民反抗外来统治者的斗争以

及身为西班牙总督的阿尔巴如何镇压尼德兰人民。这样，菲利普在席勒的剧本中就不再是一个娶儿子的未婚妻为妻并与儿子争风吃醋的个人，而是一个管理着号称世界上最大帝国的国王。席勒虽然并没有把他写成一个“开明君主”，但也没有把他写成像弗兰茨·莫尔那样的坏蛋。他如实地把他写成一个拥有很大权力的统治者，但又是一个具有若干美德的人，他虽是“他那个时代势力最大的人”，但他也有普通人的痛苦和烦恼。他孤独寂寞，并不幸福；他也像常人一样需要爱情，但不能自己决定爱谁。但是，另一方面，他虽是一个人性依然存在的人，但毕竟是专制统治者，因而当他发现波沙和卡洛斯的行为危及到他的帝国的存在时，就杀死了波沙，把卡洛斯交给了宗教裁判所。这里，值得注意的是，菲利普所以这么做并非完全出于他的本意，很大程度上是屈从于宗教裁判所所长多明哥的压力。多明哥作为宗教势力的代表牢牢控制着国王菲利普，不允许他有任何一点发挥他内心深处潜藏的人道思想的机会。从这方面看，菲利普所以不能成为一个“开明君主”，最大程度是由于天主教势力的制约。总之，菲利普是一个受主观的和客观的、历史的和心理的条件制约的极为复杂的人物。

很显然，菲利普国王不适合充当席勒新思想的代言人，这个任务席勒交给了波沙。从在德累斯顿开始写的全剧第三幕开始，波沙成了剧中的主角，卡洛斯退居次要地位。这时，波沙也不再仅仅是卡洛斯的朋友，而且还是他的导师。更主要的是，现在波沙不再仅仅是席勒所希望的良师益友的典型，更是席勒所向往的人道主义理想的代表。波沙根据启蒙、自由和人道的精神控诉专制主义，他寄希望于“开明君主”，希望依靠他们实现他的“新型国家的梦想”，也就是“人的共和国”。他积极支持为民族独立而斗争的尼德兰人，他追求政治自由和思想自由，他是“人类的使者”。由于客观条件不成熟，他的理想虽然没有实现，他活着还是死去都是“作为将要到来的那些人当中的一个公民”。

既然波沙已经成了人类理想的代表，他就必须具有相应的生活经历、成长过程和地位与荣誉，以便能与同他相对立的统治着西班牙这个世界上最大帝国的反动势力相抗衡。因此，席勒就通过卡洛斯、伊丽莎白以及宫廷侍从三个角度给波沙补充了许多新的个性特征。他让波沙具有了西班牙最高贵的头衔“大公”，他让他成为不论在政界还是在军



界都享有很高荣誉的“马耳他骑士”；他让他到世界各地旅行，成为一个见多识广的人；他还让他智慧过人，被人称为“哲学家”。总之，席勒让波沙成为比在位的菲利普二世还“伟大的王公”。不过，席勒认为最应该添加的，同时也是他最希望引起读者和观众注意的，是波沙热情洋溢的理想主义和他为了保护王子牺牲自己的英雄行为。波沙寄希望于卡洛斯，希望这位未来的君主即位以后能实现他的理想。因此，当他发现国王菲利普对卡洛斯与王后的恋爱关系有所觉察时，就马上制造假象，好像是他而不是卡洛斯爱上了王后，把国王的猜疑和嫉妒转移到自己身上。他因此被国王杀害了，临终前他向卡洛斯说明了真相，卡洛斯受到深刻教育。卡洛斯终于从一个狂热追求个人幸福的青年变成了一个知道自己肩负着政治重任的王子，在爱欲与义务的斗争中后者终于战胜了前者，他从无节制地放纵自己转向关注公共利益。他不再只是关注个人幸福，而是把目光投向国家和人民，准备全身心地投入解救受苦受难的民众和建立新国家的斗争。



所以，德累斯顿时期，席勒的剧本《唐·卡洛斯》从“主导思想”到人物性格均有重大改动。这次大改动加上曼海姆时期的改动导致了两大后果。第一，剧本的篇幅大大膨胀，1787年正式出版的剧本共有6283行。这么长的剧本根本无法演出，因为在当时四个小时的演出时间的最多能演3000行。所以，这个剧本实际是个阅读剧本，而不是演出剧本。但是不能演出，席勒就得不到他急需的报酬。于是，早在出书前，席勒就动手改写适合舞台演出的剧本，先后共写出了七个不同版本的演出剧本，其中四个用的还是散文。第二，同时也是最主要的后果就是剧本前后不统一。特别是最后两幕，在一定程度上席勒是强行让情节和主题满足他后来才形成的主导思想，因而情节混乱，前后脱节。另外，人物的性格前后也区别太大。卡洛斯开始是全剧的主角，从第三幕开始他的主角地位被波沙取代，只是到了第五幕从外表来看他又成为主角。至于波沙的性格前后差距就更大了。他在最后几幕的行动是极其混乱的，与他在第一幕表现出的成熟和清醒完全不同。尤其是他最后的牺牲更是难以令人信服。不论从剧情的发展，还是从保护和教育卡洛斯的角度，波沙都没有绝对的必要非得牺牲自己不可。席勒安排这一情节并非出于剧情发展的需要，而是从他的理念出发：他把波沙的死看做是留给后人的遗嘱，

希望他们能完成他无法实现的理想。

《唐·卡洛斯》这个剧本的思想结构是由三个因素决定的，即历史原貌，还有席勒自己说的“我们世纪的人们所喜爱的对象”，即18世纪80年代德国人关注的问题，最后是历史远景。把这三者结合成一个整体，是席勒创作这个剧本所追求的目标，他想借助历史，关注现在，展望未来。可惜的是，这一目标并没有完全达到。原因就在于席勒只有一个空泛的、一般的人道主义理想，而对历史、现状和未来缺乏具体的认识。另外，早期定下来的“一个王公宫廷中的家庭画卷”的主旨也对他实现后来才意识到的“主导思想”起了妨碍作用。

《唐·卡洛斯》的缺陷是显而易见的，因而不论是对剧本本身的评论，还是对演出的反应，都是消极多于积极，批评多于赞扬。这样的反应没有使席勒感到意外，他早已知道自己的作品存在不少问题。尽管如此，他还是要为他花了大量心血写成的剧本辩护，他在维兰德编的杂志《德意志信使报》上于1788年7月和12月1日分两次共发表十二封信，申述他的创作意图以及他自己对剧本的评论。这就是有名的《作者关于〈唐·卡洛斯〉的通信》(Briefe über 》Don Karos《 vom Verfasser)。在这些信里，席勒坚定地认为，《唐·卡洛斯》这个剧本具有统一性，波沙这个人物是成功的。席勒在信中陈述的理由大多是他的主观意图，而不是他在剧中实际写出来的东西。因此，他的朋友克尔纳在1788年8月11日给他的信中一针见血地指出：“你放弃了你的艺术作品，你只想拯救你所喜爱的理想。”

总之，《唐·卡洛斯》这个剧本并不是一部杰出的作品，但他在席勒的戏剧创作和思想观念的变化中所占的地位却非同一般。它标志着席勒已从热血沸腾的青年期走向冷静理智的成熟期，它标志着席勒从追求个人自由，表达愤怒，进行反叛，向追求人人自由、个个幸福、协调和谐的人道主义理想的转变。席勒的这种转变在18世纪80年代并不是一种孤立的现象，他是德国文学从狂飙突进向古典文学转变的开始。与席勒的《唐·卡洛斯》同时成为转变标志的还有莱辛的《智者纳旦》(1779)和歌德的《伊菲格妮在陶里斯》。这三个剧本中的每一部分都表达了这样一个思想：只要相信人道主义理想就能创造出人类生活的最好形式。在《智者纳旦》中，梦想中的那种美好自由的人性体现在宗教的宽容之



中；在《伊菲格妮在陶里斯》中，女主人公以其高尚的人性化解了人类的痼疾。在《唐·卡洛斯》中，这样美好自由的人性扩展到政治领域，只要国家政权是建立在尊重人的基础上，所有的人就将能得到自由和幸福。《唐·卡洛斯》比法国的《人权与公民权宣言》(1789)早两年发表。

（三）诗歌与小说创作

席勒青年时代的创作主要是戏剧，但除此之外也写诗，甚至写过小说。

18世纪70年代以来，编辑出版诗歌年刊在德国蔚然成风，甚至像施瓦本这样的地区也有人编辑出版本地区的诗歌年刊。施陶埃德林(Gottfried Friedrich Stäudlin)向施瓦本的作家征集诗稿，于1781年9月出版了《1781年度施瓦本诗歌年刊》(Das Schwäbische Musenalmanach auf das Jahr 1781)，其中还有席勒的一首诗，题为《心醉神迷，致劳拉》(Die Entzückung, An Laura)。施陶埃德林对席勒的这首诗很不满意，不仅未经席勒同意对诗任意删改，而且以后再也不收席勒的诗。席勒对此感到十分愤怒。他们之间因此展开了一场争论。为了“彻底摧毁”施陶埃德林编的诗歌年刊，席勒决定自己也编一份诗歌年刊。除了自己写以外，他还于1781年11月开始向朋友和熟人征稿，1782年2月中旬正式出版，标题是《1782年诗歌集》(Anthologie auf das Jahr 1782)。这部诗集共收有诗歌八十三首，其中席勒写的有四十到五十首。所有这些诗都没有署真名，而且同一个诗人的诗也署名各不相同，这样就显得诗人的队伍十分庞大，但也给研究者添了不小的麻烦，至今有些诗还难以确定是不是席勒自己写的。席勒的这些诗大多是在1781年写的，只有个别的是以前写的。

席勒这些诗的最大特点就是不统一，首先是思想不统一，他青年时代思想中的各种矛盾都表现在他的这些早期诗中。像大多数青年人一样，他在理想与现实之间，道德规范与内心激情之间，难以找到健康的平衡，不是偏向这一方，就是偏向那一方。至于主题涉及的范围就更广了。有批判专制制度的，如《恶劣的君主》(Die schlimmen Monarchen)、《一座君主墓的碑文》(Aufschriften einer Fürstengruft)；也有歌颂英雄的，如在《在战斗中》(In der Bataille)中不仅生动地描绘一场战斗，而且颂扬作战的英雄；有哀叹人生无常，生命短暂的，如《为一位少年的死亡

写的哀歌》(Elegie anf den Tod eines Jünglings)；也有对人生的哲学思考，如在《友谊》(Freundschaft)中就把同情看做最根本的世界法则，盛赞爱人；有的把诗歌当做评论敌人的武器，如在《克洛卜施托克与维兰德》(Klopstock und Wieland)中批判克洛卜施托克，赞扬维兰德；也有的把诗当做歌颂伟人的手段，如在《卢梭》(Rousseau)中把卢梭奉为青年人的榜样。当然，在这些早期诗中也有爱情诗，这就是以劳拉为对象的诗，如《劳拉在钢琴旁》(Laura am Klavier)、《忧伤。致劳拉》(Melancholie. An Laura)、《怀念。致劳拉》(Reminiszenz. An Laura)。劳拉的原型是一位有六个孩子的寡妇，席勒曾在她家住过。不仅思想和主题不统一，就是诗体也是多种多样，当时流行的各种诗体，从具有民间风味的浪漫曲和叙事谣曲到颂歌几乎应有尽有。

席勒早年的这些诗歌难以与歌德18世纪70年代写的诗相比拟。在席勒的这些诗中既找不到对大自然的感情和爱情的自白，也找不到叙事谣曲式的活力和民歌的质朴和生动。因此，就有人以此为根据说席勒的诗"缺少诗意"，或者给它们贴上"巴洛克"、"激昂"等贬意的标签。这样的比较和由此得出的评价既不公正也无必要。席勒早期的诗与他的生活环境和生活经历有密切关系。他长期生活在军队学校的封闭环境中，过着单调的生活，因而他只能进行空泛的想像和抽象的思考，而不可能有什么丰富的生活经历和体验。因此他写爱情诗，情景与过程都是朦朦胧胧，虚无缥缈，虽然我们也能感到诗人内心的活动，但由于表达过于夸张，让人难以接受。相反，他写的反君主的诗就生动有力，因为他对君主统治的反人性本质有切肤之感。至于风格，席勒写这些诗的时候正处在博采众长的阶段，所有前辈诗人都是他的学习榜样，尚未形成自己独特的风格。

总体来说，席勒发表在《1782年诗歌集》中的那些诗还不够成熟，因而这部《诗歌集》并没有达到它的预期效果。它既没有"彻底摧毁"施陶埃德林的《诗歌年刊》，人家连续出了好几年，也没有给席勒本人带来荣誉，更没有带来经济利益。

席勒自己也知道自己的早期诗歌有缺陷，因而他在《符腾堡文学集刊》(Württembergisches Repertorium der Literatur)1782年第一期发表评论，认为他编的这部诗歌集的最大缺陷就是所有的诗都过于偏激，想像





失控。因此，他在文章的最后告诫青年作家："过分偏激并不等于有力度，破坏趣味和固有的规范并不等于大胆和创新，幻想并不是实在的情感；自吹自擂，大言不惭并不能使自己成为幸运儿，能把所有批评的来箭撞成碎片，并使其返回远处。"正是由于席勒认为《诗歌集》中的诗还不成熟，因而他自己从来没有再让人重印这些诗。

席勒诗的特点不在于感情丰富，而在于思想深刻，这一点在收在《诗歌集》中的那些诗当中已经初见端倪，而在此以后写的诗当中就成为主导倾向，这一点我们只要读一下《欢乐颂》(An die Freude，1784)、《希腊诸神》(Die Götter Griechenlandes，1788) 和《艺术家》(Die Künstler，1789)就可见一斑。

1784年6月席勒收到克尔纳、胡贝尔以及他们俩的未婚妻明娜·施托克和多拉·施托克姐妹的来信，信中写道："在艺术越来越成为有钱有势的酒色之徒的可以收买的奴隶的时代，如果有一个伟人站起来，并展示即使是现在人也还能做些什么，那真是令人宽慰。"素不相识的人的赞誉大大鼓舞了正处在逆境中的席勒，让他恢复了自信，自己可以成为一个有益于人类的作家。1784年12月7日席勒给胡贝尔写了回信，克尔纳代表其他三人随即邀请席勒去莱比锡。这一邀请对席勒来说等于雪中送炭，因为当时席勒在曼海姆不仅生活无着，而且与有夫之妇莎洛特·冯·卡尔布(Charotte von Kalb)的恋情也不能再继续下去了。而且更主要的是，一向希望有朋友相伴的席勒又可以生活在朋友中间了。席勒于1785年4月17日来到莱比锡，不久又到了德累斯顿。至此席勒生活在朋友之中，享受纯洁高尚的友情，他可以与四位朋友讨论各种问题，并受到他们无微不至的关怀。在这种情况下，欢乐变成了一首颂歌，这就是《欢乐颂》(An die Freude)。这首诗大约在1785年夏天写成，发表在《塔莉亚》第一卷第二期上。由于这首诗洋溢着在当时被认为是最崇高的思想人道主义精神，很快克尔纳就给它谱了曲，接着谱曲的人层出不穷，已知的至少有一百多个曲谱，其中最著名的当然是贝多芬的《第九交响乐》中的合唱。令人奇怪的是，席勒到了晚年对自己这首诗的评价是否定的。他在1800年10月21日给克尔纳的信中说："相反，《欢乐颂》按照我现在的感觉却是漏洞百出。虽然它也有一些感情的火花，但它是一首坏诗，它是我为了取得真正的成就而必须度过的我的成长过程中的

-个阶段。它迎合了时代的一种错误的趣味,因而有幸在一定程度上它成为一首大众喜欢的诗。"

席勒从狂飙突进转向古典文学在诗歌创作中的标志性作品就是《希腊诸神》,这首诗发表在维兰德编的《德意志信使》上。这首诗暗含着对基督教的批判,因而招致了很多人的反对,F.L.施托尔贝格愤怒地说,这是"最可悲的无神论"。不过,这首诗真正的意义是在"凄凉忧伤的北方"回忆起已经逝去的和谐统一的地处南方的古代希腊。"那时,还有文学的迷人的外衣/裹住一切真实,/显得美好/那时,万物都注满充沛的生气/从来没感觉的,也有了感觉/人们把自然拥抱在爱的怀中/给自然界赋予一种高贵的意义/万物在众人的慧眼中/都显出神的痕迹。"这样美好的世界现在已经不复存在,席勒无比忧伤地问道:"美丽的世界,而今安在?"并且热切地希望,"大自然美好的盛世,重回到我们当中"。席勒还明确指出,18世纪的现在与古希腊的过去相比,两者之间的根本区别就是"被剥夺了神性的大自然/屈从铁一般的规律"。



那么,如何才能在现在恢复古希腊的美景呢?席勒的答案:艺术,这就是《艺术家》这首诗的主题。席勒的基本思想就是,艺术优于社会中的一切其他的社会的和精神的领域,所以他在1789年2月9日给克尔纳的信中说:"如果我们的科学文明和道德文明均化为美,那就是人类的完美。"因此,在《艺术家》这首诗中向艺术家发出呼吁:"人类的尊严已经交到你们手中/你们要维护它!"并且说:"文学的神圣魔力/服从于一个聪明的世界计划/你们要静静地把它引向伟大和和谐的海洋。"在这首诗中,我们已经看到古典文学时期的纲领:世界的和谐是人类追求的最高目标,达到这一目标最有效的手段就是艺术。因此,《艺术家》这首诗是古典文学时期开始前夕席勒写的最后一首著名的诗篇。

席勒早年不仅写戏剧,写诗,而且还写小说,1782年就在《符腾堡文学集刊》上发表短篇小说《当代历史上的一次慷慨之举》(Eine großmütige Handlung aus der neuesten Geschichte)。席勒不仅对历史题材感兴趣,而且对侦探题材也有兴趣,他曾写过一个短篇,题目是《无耻的罪犯》(Der Verbrecher aus Infamie,1786),发表在《塔莉亚》上。不过,谈到席勒的小说创作,最值得一提的是他的长篇小说《能看见鬼神的人。摘自O.伯爵的回忆录》(Der Geisterseher. Aus der Memoiren des



Grafen von O.,1789),从1787年到1789年在《塔莉亚》上连载,1789年出书,但并没有写完。这部未完成的小说给席勒带来了不小的经济收益,同时也受到读者和评论界的赞扬,被看做是反对18世纪蒙昧主义的檄文。但是,到了1789年席勒对这部小说就失去了兴趣,不愿意再写下去了。他认为,这部小说是"粗制滥造的东西",是一出"闹剧",因为"能看见鬼神的人本身就只能是闹剧"。席勒放弃这部小说的深层原因,是他的兴趣完全转向了哲学。



第二章

# 古典文学

## 第一节 概述

18世纪80年代末德国文学进入一个新的发展时期，即古典文学时期。古典文学与差不多与它同时期出现的浪漫文学不同，它不是德国文学新发展的开始，而是以启蒙运动为主导的德国文学的终结。它虽然与启蒙运动有很多不同，但它是启蒙运动的继续和发展，而不是像浪漫文学那样，是对启蒙运动的否定和发展。古典文学的形成以及它的性质除了由德国文学自身发展的规律所规定以外，还受到三大因素的影响，这就是法国大革命、古希腊文明的光环和德国的唯心主义。这三者是相互联系的，共同起作用的。法国大革命的爆发以及随后发生的一系列事件，更加激发了德国作家对自由的、全面发展的人的追求，而这样的人在当时的现实生活中是不存在的，但他们凭着理想主义的幻想认为在古希腊曾经存在过，因而他们希望重现古希腊的辉煌。古希腊的美好社会已经是历史的过去，但根据德国唯心主义对社会发展规律的认识，这样美好的社会还可以在新的发展阶段上重现。这样，转向古希腊文明就成为古典文学追求的目标。

### 一 法国大革命

（一）法国大革命对德国文学的影响

F.施莱格尔于1798年在《雅典娜神殿》(Athenassum)杂志上发表的《片断》(Fragment)中有这么一段话："法国大革命，费希特的科学学说和





歌德的迈斯特是这个时代最伟大的倾向。谁要是不赞成这种结合，谁要是觉得无声的和非物质的革命无关紧要，谁就是还没有提高，还没有站到人类历史的立场上高瞻远瞩。"这里，施莱格尔不仅指出了法国大革命、德国古典哲学和古典文学各自的价值，而且强调了三者的关系。不论是费希特的哲学著作，还是歌德在古典文学时期写出来的文学作品，都是受了法国大革命的启发而写出来的。由此可见，法国大革命对德国文学的影响是巨大的。

1787年法国爆发的大革命在它的邻国德国引起强烈反响。如果说，德国政界的反应是恐惧、愤怒和派兵镇压，那么在文学界甚至整个知识界的反应却是兴奋、高兴和欢迎。18世纪的德国文学可以说是在接受和批判法国文学的过程中发展壮大的。18世纪上半叶，高特舍德主张全盘模仿法国文学，从40年代开始，以莱辛为首的德国作家又尖锐地批判法国文学，主张走英国人的路。即使到了18世纪末，法国文学仍然是德国文学界讨论的重要话题之一，有人欣赏法国文学的高贵典雅和准确细腻，有人讨厌法国文学的贵族气息和矫揉造作。但1789年以后，对法国文学的这两种截然不同的接受态度，随着革命的爆发骤然消失了。比如，法国大革命一爆发，克洛卜施托克就修正了他对法国的看法，他在《三级议会》一诗中称，他不再把腓特烈二世的征战看做是"本世纪最伟大的行动"，"我现在不这么想了。/高卢人带上了市民的花环/登峰造极，前所未有"。不仅像克洛卜施托克这样的老一代作家把法国大革命看做是"本世纪最高尚的行动"，就是刚刚崭露头角的年轻的浪漫作家也同样热情歌颂法国大革命。当时只有十九岁的浪漫作家蒂克写信给他的朋友瓦肯罗德(Wilhelm Heinrich Wackenroder)的信中说："啊，如果我现在是法国人，那该多好！那我就用不着再住在这里，那我就……可惜的是，我生活在一个反对自由的君主制国家，我生活在鄙视法国人的野蛮人当中。"瓦肯罗德回信说："我对他们（指法国人——引者）的看法与你完全一致。"

虽然德国作家如此热情地赞许法国大革命，但他们中没有一个主张在德国也进行一切类似的革命，即使是最激进的，甚至参加了德国的"雅各宾俱乐部"的福尔斯特(Johann Georg Forster)也只是赞成法国人民进行革命时所采取的措施，而不是要在德国也进行类似的革命。所

以，德国作家对法国大革命的基本态度是：他们觉得法国大革命与他们息息相关，他们对它不能袖手旁观，不闻不问，他们必须热切地关注它，仔细地观察它，深入地研究它；但是，另一方面，因为德国并不具备进行革命的客观条件，他们想也没有想过要在德国也进行革命，因而他们与法国大革命始终保持一定的距离，他们是这场伟大历史事件的很投入的观察者。

那么，为什么德国作家如此关注法国大革命呢？18世纪的德国相对于法国与英国来说是个落后的国家，一般来说，落后国家的人，尤其是知识分子，总是比较关心比自己国家先进的国家，认为那里有可以借鉴和学习的东西，认为那里是自己国家的未来。因此，德国知识分子早已习惯于把发生在比自己国家先进的法国的事情看做与德国有关的事情。不过，这并不是最主要的。最主要的还是18世纪末的德国作家不论是年长的还是年轻的都受过法国启蒙思想的熏陶，他们是在卢梭、伏尔泰、狄德罗、孟德斯鸠的思想哺育下成长起来的，他们中不少人把这些法国思想家当做他们崇拜的对象，法国启蒙运动的主导思想——自由、平等、博爱早已成为他们追求的理想。因此，法国大革命的爆发使他们产生这样的想法：自由、平等、博爱不再仅仅是美好的理想，而是马上就要成为实实在在的现实。法国大革命是启蒙运动的必然结果，这是几乎所有德国作家的共识。利希滕贝格说法国大革命是"哲学家的作品"，福尔斯特认为"科学的概念和结论在巴黎异乎寻常的传播是巴黎市民能够把这些概念和结论当做革命理念来使用的原因"。维兰德认为，法国大革命能够爆发，是因为"理性大大战胜了野蛮时代的偏见和空洞的概念"。甚至对革命持保留态度的埃克迈耶（Rudolf Eickemeyer）也说"这是哲学家干的"。

因此，在德国作家看来，法国大革命首先不是一场政治革命，而是一场思想运动，它的价值不在政治方面而是思想方面。这一点F.施莱格尔说得很清楚。他在1796年写的《试论共和主义这个概念》（Versuch über den Begriff des Republikanismus）中说："一个共和制国家的政治价值，是由实际上所实现的合作、自由和平等的外在和内在质量决定的。虽然在国家还没有建立起共和制的组织并在技术方面达到一定程度的完善之前，人民大众要有很好的道德修养是不可能的；但是另一方



面，占主导地位的道德是国家绝对完善（即最大限度的合作、自由和平等）的必要前提，甚至是政治上的优越性更高阶段发展的必要前提。"施莱格尔这段话的要义可以这样概括：第一，共和制本身并无价值，它的价值是它能实现"合作、自由和平等"，这也就是说，衡量国家政治价值的标准是"合作、自由和平等"达到何种程度。第二，人的道德修养在实现"合作、自由和平等"中起着关键作用。

既然德国作家把法国大革命看做是一场思想运动，看做是实现人道主义理想的机会，那么一旦法国大革命的发展在他们看来违背了他们的人道主义理想，他们对革命就会由赞许转向反对。当1793年法国大革命进入第二阶段，也就是进入雅各宾专政时期时，德国作家的反应就是如此。本来一直赞扬法国大革命的维兰德在1793年4月12日写给格莱姆的信中表达了他对雅各宾专政的愤怒，说它是"无政府的政权，比专制独裁有过之而无不及"。不过，他在信中马上又补充道："尽管如此，令我安慰的是，法国大革命的好东西……对人类并没有丧失，它将逐步地、静静地，而不是在充满暴力的和翻天覆地的运动中结出多种多样的果实。因为，好东西是不会丧失的。"在这里，维兰德坚决反对暴力革命，但他并没有因为在法国出现了他不愿意看到的暴力革命，就认为人道主义理想再也无法实现。相反，他坚信，"法国大革命的好东西"，也就是人道主义理想终将实现，只不过它将"逐步地、静静地"实现。

这种非革命的改良思想，是绝大多数德国作家的共同认识。他们不赞成革命不仅因为他们坚持人道主义立场，同时还因为他们经过对法国大革命进程的观察得出这样的结论：革命在它进行过程中可以提出许多诱人的口号，但一旦它取得了胜利，为了维护它取得的成果，它就必然要建立与它所推翻的政权同样反人道的统治，更何况就在革命进行中也不得不采取残暴的手段。正是这种对革命的认识决定了德国作家对革命的态度。歌德作为他们中的一员也许表达得最清楚，他在1825年4月27日同艾克曼的一次谈话中说："我当然不是革命暴徒的朋友。他们干的是抢掠和杀人放火，在为公众谋福利的幌子下干着最卑鄙的自私勾当。我不是这种人的朋友，就如同我从来不是路易十四的朋友一样。我憎恨任何暴力的颠覆，因为它带来的好处与它所破坏的好处一样多。我憎恨那些暴力颠覆的人，同样我也憎恨那些招致暴力颠覆的

人……你知道，我多么喜欢看到使我们看到未来远景的任何改良。”歌德在1824年2月4日的一次谈话中又说：“但是我也不是专制统治的朋友。我完全相信，任何一次革命都不能归咎于人民，而只能归咎于政府。只要政府办事公正并保持警惕，及时采取改良措施预防革命，不要苟且因循，拖延到非受制于下面来的压力不可。这样，革命就决不会发生。”

歌德的基本观点非常明确，革命是不可取的，但所以发生革命是因为统治当局办事不公，引起了民众不满，又不及时纠正。因此，为了防止革命爆发，就必须不断地进行改良。歌德的这种“革命观”，或者说“非革命观”，在当时绝非他一个人所有，很多德国作家都抱有类似的看法，至少维兰德的观点与他十分相似。1789年9月维兰德在他自办的刊物《德意志信使》上发表文章，题目是《论法兰西民族使用他们的启蒙思想和实力的合法性》(Über die Regelmäßigkeit des Gebrauchs, welchen die Französische Nation von ihrer Aufklärung und Stärke macht)。在这篇文章中，他让一个赞成者和一个反对者就这个问题进行辩论，作者自己最后的结论是：“被推向绝望的大众所进行的运动，按其属性，必然是狂风暴雨式的；除了那一个或者那些个由于采用了既不明智又专横暴虐的处罚措施把大众推向绝望的人以外，谁也不应对这样的运动造成的后果负责。”

所以，不论是歌德还是维兰德，虽然都不赞成革命，但都主张改良。这种非革命的改良思想虽然并不是以政治纲领的形式出现，但它的本质因素却存在于费希特或康德的有关论著中，存在于维兰德发表在《德意志信使》上的文章中，存在于席勒的《审美书简》中，存在于歌德的著述和实际活动中。这些改良思想的中心内容，就是在精神、社会和经济的一切领域实现自由。这就意味着，在一切重大问题上要实行宽容，废除封建的和行会的特权，法律面前人人平等，保护市民的私有财产。在强调自由的同时，德国作家还特别强调“市民自由”(die bürgerliche Freiheit)和“天然自由”(die natürliche Freiheit)的区别，前者是在不伤害别人的前提下的自由，后者是为所欲为的自由。有位叫莱恩霍尔德(Karl Leonhard Reinhold)的作家在《致他的留在耶拿的听众》(An seine in Jena zurückgewesenen Zuhörer,1799)中指出，“市民自由”与“天然自由”是有矛盾的，“这种矛盾只有通过在内心深处约束放纵，通



过道德净化人格，才能逐步消除”。这就是说，要想得到自由，就必须遵守市民秩序。而这种遵守不是被迫的，而是自觉自愿的，发自内心的。要达到这一步，就必须接受道德教育，进行道德修炼。这样，人的道德修养就成为一个突出的问题。更加值得注意的是，像歌德和席勒这样的作家认为，只有人的道德修养提高了，社会才能进步，政治才能革新。这是启蒙思想在新时期的新发展，因而我们说，法国大革命以后，启蒙思想在德国又获得了新的光辉，有了更深层的意义。

法国大革命在德国作家中引起讨论的另一个问题是如何认识爱国主义。早在1793年维兰德就著文讨论这个问题，他在《论德意志的爱国主义》(Über den deutschen Patriotismus)一文中写道：“也许有或者说肯定有勃兰登堡的、巴伐利亚的、符腾堡的、汉堡的、纽伦堡的、法兰克福的以及其他等等的爱国主义者，但哪里有……把整个德意志帝国当做自己祖国来热爱的德意志爱国主义者呢？”维兰德进一步指出，一个人爱他的祖国，并不仅仅出于一种爱国的热情，而是他觉得它有值得他爱的地方。接着，他列举了一系列一个祖国值得它的公民热爱它应具有哪些条件。他首先指出，能否产生爱国主义情感，并不在于政治形式，也就是说，并不在于它是“君主制还是共和制，是专制的还是民主的，是混合型的还是单一型的”，“爱国主义是由于法律公正和执法严明因而民众对自己的处境感到满意的必然结果”。那么，如何才能使民众感到满意进而热爱他们的祖国呢？这不在于虚幻的平等——“即消除等级差别，或废除某个等级或某几个等级相对于其他等级所具有的一切好处”，而在于“国家的所有成员在法律面前一律平等”；这不在于“自己的财产有多少，而在于它的安全；这不在于“每一个公民通过民主宪制获得了直接参加国家最高权力机构的权利，而在于每个公民都确信他不会受最高权力机构的非法对待；这并不在于“拥有晕头转向的法国人所说的政治自由，而在于不受压迫，不被不公正地限制个人使用他自己的力量和才能，他摆脱了一切愚蠢的、不再适应当前形势的，因而也就是不公正的法律、习惯和旧机构的束缚”。

维兰德的这些观点与歌德的观点十分相似，歌德从来不认为自己是个爱国主义者，他在1832年3月与艾克曼的一次谈话中说：“作家作为一个人和一个公民当然爱他的祖国，但是只有能发挥他的文学力量和

文学效用的祖国才是善、高尚和美的，而这些与特定的地区和特定的国家并不是紧紧地联系在一起的，作家不管在哪儿发现它们，都要抓住它们，把它们表现出来。在这方面，他就像一只在空中俯视全境的雄鹰一样，看见兔子就抓，不管它是在普鲁士还是在萨克森奔跑。"他又说："还有一点，什么叫爱国，什么叫爱国行动？一个作家如果毕生都在努力铲除有害的偏见，排除狭隘观点，启迪民众思想，净化他们的品位，从而使他们的信念和思维方式变得高尚，此外他们还能做出什么更好的事情？还有比这更爱国的行动吗？"很显然，歌德认为，"爱国"并不是与特定的国家联系在一起的，他的出发点是人或曰人类，凡是有利于提高人的素质的行动都是爱国行动，不管这些人是属于哪个国家。所以，歌德还有席勒作为古典文学的代表人物，总是站在全人类的立场而不是仅仅站在德国人的立场提出问题和讨论问题，他们关心的是全人类的命运而不仅仅是德国人的命运。这种世界主义的倾向，这种自觉地把自己当做世界公民的立场，就使歌德与席勒不仅不同于浪漫作家，而且也使他们与浪漫作家之间产生分歧。浪漫作家更重视本土文化，他们都是爱国主义者，这种爱国主义到了反拿破仑的解放战争时期部分地发展为民族主义。

总而言之，法国大革命对德国文学产生了巨大的影响，这些影响可以简单地概括如下：法国大革命爆发以后，德国绝大部分作家都异常兴奋，以为自由、平等、博爱完全可以实现了，但雅各宾党人的恐怖统治和拿破仑复辟当皇帝彻底粉碎了他们的希望。但他们并没有因此失去信心，认为人道主义理想无法实现。相反，他们更加严肃认真地思索实现人道主义理想的途径。于是，一个迫切的问题摆在他们面前：还有可能获得自由和人权，人道主义理想还有可能实现吗？如果有这样的可能，应通过什么途径？为了回答这一问题，德国知识分子提出了种种设想，哲学家们通过他们的理论体系提出了种种构想，作家们则运用想像和虚构描绘出种种模式。不论是哲学家的构想还是作家的模式，它们都是回答这样一个问题：在什么条件下，感情和理智、理想与现实、个人与集体、人与自然、主观与客观才能达到和谐统一。歌德和席勒在古希腊的艺术中看到了解决这个问题的曙光，因为在他们想像中古希腊的城邦民主制是一种理想的社会制度，在那里，人可以和谐地、自由地、全面地





发展。因此，他们不仅无限敬仰古希腊文明，把它当做考察现代社会的尺度，而且希望在社会新的发展阶段上重现古希腊的光辉。

（二）德国作家对法国大革命的反应

上一节我们从客观的角度介绍了法国大革命对德国文学的影响以及德国作家对法国大革命的反应，这一节我们分别介绍几个有代表性的作家对法国大革命的具体反应。

1. 福尔斯特

在德国作家中有一些作家始终支持法国大革命并直接参与革命活动，福尔斯特就是他们中最突出的代表。福尔斯特（Georg Forster，1754—1794）是一个作家，参加革命以后仍然继续写作。所以他是参加革命活动的作家，而非职业革命家。福尔斯特一生中有两件大事，一是1772年到1775年与父亲一起参加了库克(James Cook)船长率领的第二次南太平洋和南极探险旅行；二是从1792年到1793年参加了美因茨共和国(Die Mainzer Republik)的活动。

探险旅行回来以后，福尔斯特成为一名著名的游记作家，他用英文出版了《环球旅行记》(A Voyage round the World，1777)，用德文出版了《约翰·莱因霍特·福尔斯特和格奥尔格·福尔斯特的环球旅行记》(Johann Reinhold Forsters und Georg Forsters Reise um die Welt，1778—1780)。这部游记记录了从好望角到南太平洋探险旅行的经历，提供了大量的科学知识，对当地的人类社会作了生动的描绘，其中对塔希提岛(Tahiti)的描述更是令人神往。福尔斯特是从启蒙思想出发看待旅途中所遇到的一切，他特别注意欧洲文明给非洲当地文明带来的好处和破坏。他原则上肯定欧洲文明的进步性，但他同时也看到了欧洲文明不仅破坏了当地土著民族的自然朴实的民风，而且由于欧洲文明在土著人当中也出现了腐败现象。面对这样的事实，福尔斯特就处于矛盾之中，他既相信欧洲文明是进步的，又不能对它给非洲人民带来的恶果视而不见。福尔斯特是现实主义者。

福尔斯特环球探险回来以后，在不同大学任教，1778年任美因茨大学图书馆馆长。在此期间，他写作活动十分频繁，除了继续写他的旅行体验以外，还就文学、美学、哲学等方面的问题发表见解。不过，这个时期他最主要的著作是《莱茵河下游景物志》(Ansichten vom Niederrhein,

1791)。这又是一部游记，它是福尔斯特于1790年4月到6月与A.冯·洪堡(Alexander von Humbolt)一起游历布拉邦德、弗兰德、荷兰、英国、法国等地的纪实。书名中的"Ansichten"这个德文词有两个意思，一是"景物"，一是"见解"，福尔斯特用这个词是一语双关，他既记述沿途的景物，也发表自己的见解。所以，他一方面以绚丽的文笔记述沿途的风景、文物、建筑等自然和人文景观；另一方面又特别注意对社会状况的观察，并对它们进行分析。《景物志》采用了孟德斯鸠惯用的书信体形式，但福尔斯特与孟德斯鸠的不同之处，就是他总是把观察到的一个个现象联系起来，强调地理环境、气候、土质、政府形式、社会关系、宗教传统等的相互作用。比如当他看到有的地方缺乏供燃烧用的木材，马上就想到欧洲会经历一场普遍的能源危机，而这一危机"将促使欧洲各国人民成群结队地涌向世界上还有大量木材的野蛮人地区"。这部游记让人相信，人远没有获得他们应有的尊严和他们所争取的完善，他们还在受压迫，专制还在肆虐。另外，面对德国的鄙陋现实，一些德国作家试图通过艺术创造"可能图像"来克服和化解"实际图像"，福尔斯特在这部游记中对此表示怀疑，他认为现实的鄙陋还得用现实的手段加以克服。这大概就是他随后不久直接参加革命以期改变现实的思想根源。正是因为他从思想上不反对革命，所以当他在比利时听到由于法国大革命爆发而引起的暴力是否合法的讨论时，他在这部游记中明确表态，他不期待通过非暴力的、平心静气的说服来解决社会问题。他认为革命是不可避免的，它是一种"自然现象"，就像暴风骤雨一样，是由于压迫和迷信造成的紧张而引发的。所以《莱茵河下游景物志》不仅是一种优秀的游记，而且也是研究福尔斯特思想发展轨迹的重要文献。

福尔斯特在把全部精力投入美因茨共和国的活动之前，于1791年还把印度古代作家迦梨陀娑(Kalidasa)的著名戏剧《沙恭达罗》(*Sacontala oder der entscheidene Ring*)从英文译成德文。这部作品不仅对包括歌德在内的德国作家产生了巨大影响，而且还促成了"印度学"(Indologie)在德国的诞生。正是这部作品引起了F.施莱格尔对梵文和印度神话的兴趣，并全力投入对它们的研究，从而创立了德国的"印度学"。

1792年10月12日法国革命军占领了美因茨，两天以后成立了雅各宾俱乐部"自由和平等之友协会"(Gesellschaft der Freunde der Freiheit





und Gleichheit)。福尔斯特没有立即参加该俱乐部，经过一段时间思考以后才正式参加，不久并被选为俱乐部主席。1793年"莱茵—德意志国民议会"(Rheinisch-deutscher Nationalkonvent)举行会议，宣布"莱茵共和国"成立，福尔斯特当选为议会副主席。1793年5月议会派遣以福尔斯特为首的代表团赴巴黎，商讨加入法国的问题。1793年7月普鲁士军队占领美因茨，福尔斯特滞留巴黎，于1794年1月10日在那里逝世。

不论在美因茨还是在巴黎，福尔斯特都没有停止写作。在美因茨，为了适应革命的需要，他写了大量的文章、书信、演讲稿和传单；在巴黎，为了向德国人介绍巴黎的实际情况，反驳对法国大革命的攻击，正面阐述他对革命的认识，福尔斯特撰写论文《论治国艺术同人类幸福的关系》(Über die Beziehung der Staatskunst auf das Glück der Menschheit，1793)。另外他还撰写了直到1843年才由后人整理出版的著述《美因茨革命记述》(Darstellung der Revolution in Mainz，1843)以及部分完成的《巴黎概貌》(Parischer Umrissse，1794)。这些著述中，最重要的是《巴黎概貌》。

《巴黎概貌》是福尔斯特的最后一部作品，它同样也是一部书信体作品，是一位虚拟的身居巴黎的革命者写给一位同样是虚拟的德国的"反高卢分子"(Antigallikaner)的信。这些信并不是忠实记述巴黎实际发生的事情，而是通过半虚半实的事例说明作者对革命的看法，因而这是一部文学性的作品。福尔斯特写这部作品的时候正值雅各宾党人最兴盛的时期，恐怖统治已经开始，在德国国内出现了许多反对的声音，他感到他有责任向德国人讲明真相。于是他就站在雅各宾党人的"市民思想"(Cidoyenideologie)的立场上反驳那些反对的声音，阐述他自己对革命的看法。这些看法大体包括如下几点：

第一，像在《莱茵河下游景物志》一样，在这里福尔斯特也坚持这样的观点：革命是一种"自然现象"，这样的"自然现象十分罕见，我们并不了解它的真正规律"，因而我们"不能按照理性的规则限制和规定它，而只能任其自由发展"。这就是说，革命有其自身的规律和合理性，但它的规律和合理性与人们所认识和所承认的理性的规律和合理性是不同的。不过，既然有它自己的规律和合理性，人们就必须接受它。那么，为什么革命像自然现象那样具有这种非理性的规律和合理性呢？或者说，

革命的推动力是什么？福尔斯特说，革命的"推动力"，"并不是纯智慧的东西，并不是纯理性的东西：它是群众的未经加工的力量"。因此，他说共和国并不是存在于"这个人或那个人的头脑中"，因而也就是说，不是存在于丹东、罗伯斯比尔等人的头脑中，而是存在于"公众舆论"（die öffentliche Meinung）中。正是这种"公众舆论"为"每一个克伦威尔（Oliver Cromwell）都准备好几百把利剑"，它比任何革命法庭都会更好地对"任何一个大众的叛徒"做出判决。任何不当的行为，只要是由大众这个"终审法院"同意和决定的，那它就不是"令人愤慨的、粗野残暴的、随意专断的行为"。在福尔斯特看来，不论是革命的爆发，还是在革命中所发生的一切，都是"大众意志"（Volkswille）的体现。"大众意志"在福尔斯特的思想中占有极其重要的地位。

第二，福尔斯特接受了莱辛在《论人类的教育》一书中阐述的观点，认为人类始终处在不断完善的过程中；不过，他又进一步发展了这一观点，坚信革命是人类不断完善过程中必不可少的一环。像许多德国知识分子一样，他对革命抱着这样的希望：革命的成就不仅可以使人生活得更好，而且可以使人变得更好。为此，福尔斯特还举了许多巴黎的实例说明，由于革命，人拥有了自由也就建立了人的尊严，而这种自由的保证就是"大众意志"。因此，福尔斯特认为，革命的最高成就，就是"拯救了时代"，使其避免"那种越来越强劲地向四处蔓延的自私自利"，就是结出"人道的甜蜜果实：牺牲精神、同情心、博爱和爱国"。另外，他还指出，"民主的政府形式"所产生的这种新的社会主体的杰出之处，不仅在于"理智的力量得到了前所未有的发挥，而且他们还具有社会的和道德的美德"。这样，我们就更容易理解，他为什么把法国大革命称为一场"更伟大的道德修养和人类发展的革命"。福尔斯特完全是从伦理道德的观念出发看待革命的必要性的，他对革命的指望就是它应该促进人的道德修养，使人在道德意义上不断完善。所以，尽管对法国大革命的态度，福尔斯特与德国大多数作家不完全相同，但他期待革命最后达到的目的却与德国大多数作家追求的目的没有大的区别。

第三，虽然革命是"非理性的"，但为了革命能够顺利进行，达到预期的目的，福尔斯特认为，革命必然产生一种"更高理性"，那就是"现在已经不可抗拒地占据了统治地位的大众意志的统一"。任何个体的理





性，任何个人的追求，"只有与普遍的意志相一致"才能发挥作用。这种"普遍理性"在革命过程中不断地"发展和净化"，"并推动革命不断向前发展"。因此，个人利益，甚至亲属关系，都必须服从革命的需要。福尔斯特在第六封信中讲了这么一个故事：儿子们投靠了反革命，站在革命阵营里的父母内心里展开了剧烈的思想斗争，"由于确信他们的儿子们该受到惩罚，父亲和母亲的心中都说应判处他们死刑，但同时失去爱子的痛苦也使他们有权感到悲痛。他们的眼泪不停地往下流，但祖国和正义要求他们做出牺牲"。经过"市民意识与父母爱心"之间的激烈斗争之后，这对父母终于做出决定："虽然号啕大哭，啜泣抽噎，但不幸的父母仍以声音大到震得连他们自己都头晕目眩的喊声对他们的儿子们说：'你们去死吧！上刑场去！你们是罪有应得！'"

第四，福尔斯特不反对甚至赞成革命暴力，但在这个问题上他有一个保留，一种担心。一个保留就是：革命暴力虽然是必要的，但并不是在任何地方都是必要的，他特别强调，在德国就绝对不能采用暴力。一种担心就是：为了革命可以使用暴力，但这样会不会产生新的压迫。这种担心的根据是：革命是"大众意志"的体验，但"大众意志"是可以操纵的、可以诱导的，因而它完全可能被一些政治集团和政治领袖所利用。这样，"大众意志"就不再是大众的意志，而是当权者用以镇压人民的幌子。福尔斯特的这种担心在他公开发表的《巴黎概貌》中并没有提到，但在他的私人信件中却有所表示。他在1793年4月16日给特蕾泽公主（Prinzessin Therese）的信中就讲述了他对巴黎现实的不满。他说：在他的周围有许多"没有心肝的魔鬼"，他们远离革命的理想，与以前的专制君主没有两样。他甚至担心，有人了解了理性这种工具的效用，"他们就会在他们周围制造无数的地狱"，他们就会变成比以前靠出身门第而登上王位的专制暴君"更可恶的专制暴君"。

综观福尔斯特的观点，可以清楚地看出，促使他支持和参加革命的动力，仍然是他在周游世界时所拥有的那份感情，给所有的人带来权利、自由和幸福，使人类能实现他们追求完美的理想。因此，即使参加革命以后，他对革命的期待和追求的目的仍然是人的道德净化、人的完善和进步。他是抱着人道主义理想并为了实现人道主义理想而支持和参加革命的，他与那些追求政治目的的革命家不同，参加革命不是为了夺

取和掌握权力。

2. 克洛卜施托克

1773年写完《救世主》，克洛卜施托克就停止写诗。虽然“林苑社”诗人把他奉为“诗圣”，但他在18世纪70年代到80年代已经转向其他领域，他撰写《学者共和国》，研究德语正字法和语法，创作“赫尔曼戏剧”。是法国大革命又激发了这位伟大诗人写诗的激情，把他又招回到德国诗坛，使他有了写诗的第二青春。法国大革命以后，克洛卜施托克共写了约五十首诗，占他全部诗歌总数的四分之一。这时写的诗歌都是“政治诗”，从而使他成为从中世纪的瓦尔特·冯·得尔·福格威德（Walter von der Vogelweide）到19世纪的海涅（Heinrich Heine）德国政治诗发展中的一个重要环节。

法国大革命以后，克洛卜施托克的诗歌创作以1793年为界大体可以分为两个阶段。第一阶段写的诗的内容大致有如下几个方面：首先，法国爆发的大革命纠正了克洛卜施托克对法国人的看法。他在1788年底写的《三级议会》中说，他以六十岁的年龄看到法国实行了民主和自由，是个极大的幸福。他要求法国人原谅他过去反对模仿法国人的主张，他现在要求大家都要向法国人学习。另外，他还说，过去看错了普鲁士国王腓特烈二世，现在他认为市民的花环远胜于国王的桂冠，因为那些桂冠是用人民的鲜血做成的。其次，他高度评价法国大革命，在《认识你们自己》一诗中称法国大革命是“登上了奥林匹斯山的本世纪的最崇高的事业”。再其次，克洛卜施托克出于爱国心对自己的同胞在法国爆发革命以后仍然保持沉默感到焦虑。在《认识你们自己》中，克洛卜施托克在描绘了法国发生的一切之后，向他的同胞发问：“我们怎么样？”并且说：“唉，我这是白问；你们这些德国人都默不作声。”不过，他希望，“德国人的沉默，不是痛苦的忍耐，而是暴风雨来临前的郁闷”。在这里，诗人又一次像在他的《春祭》中那样，把“暴风雨”看做是天与地之间，人与自然之间达到新的和谐一致的必经阶段。革命就像“暴风雨”一样，它一旦过后就会出现一个和平和自由的世界。在这个世界中，“一切都异常活跃/一切都生机勃勃/所有人都欢乐喜悦！/夜莺的笛声为婚礼助兴/新娘唱的歌更是情意缠绵/男孩子围着一个男子跳动/任何强力机构都不会鄙视他”。这样一个祥和的自然世界，简直像神的世界一样，多





么美好，多么令人神往。不过，更重要的是，在这个世界中，作为“法律之母”的理性也“更有智慧，更有善心，更富人情味”。这里所说的“法律”指的是1790年7月14日通过的宪法。正是这个“法律”使“人们长期以来的梦想的金色时代的美梦终于实现了”。所以，《认识你们自己》这首诗描绘了一个理想中的市民的田园世界。在那里，人人平等，每个人都作为国家公民受到尊重；法律高于一切，而不是君主主宰一切；人权受到保护，人人都可以自由地、体面地生活。值得注意的是，这种自由、平等、和谐的美好世界必须有法律做保证，他在《自由战争》一诗中说：没有法律“统治者将变成野兽”。有了法律，就有了自由，而自由的精神是君主最害怕的。他在《君主和他的姘妇》（Der Fürst und sein Kebsweib）中写道，胆战心惊的君主把“自由的精神”看做是“有千百支臂膀的巨人，有千百只眼睛的巨人”。

1792年普奥联军出兵干涉法国大革命，克洛卜施托克写了一首诗，叫做《自由战争》（Der Freibeitskrieg），连同一封信送到联军统帅部，对干涉战争表示抗议。他呼吁这种侵略战争再也不能继续下去了。反对战争是克洛卜施托克政治诗的一个重要主题，他在《你们，而不是我们》（Sie, nicht wir）中称战争是“所有怪物中最凶恶的怪物”。

鉴于克洛卜施托克对法国大革命的支持和歌颂，1792年法国国民议会授予他法国荣誉公民的称号，他对此感到非常高兴。他在1797年写的《第二高度》（Die zweite Höhe）中回忆当时的心情时这样写道：“我的新的祖国，你称我为公民，我感到多么高兴！”克洛卜施托克写的诗不仅受到国民议会的重视，而且也受到民众的欢迎，他的许多诗被译成法文，刊登在法国的报刊上。

从以上的介绍可以看出，克洛卜施托克歌颂法国大革命，是因为它的口号和初步实践符合了他心中的理想。他看到过去仅仅存在于他头脑中的那些理想终于有变成现实的可能。因此，他在他的诗歌中对法国大革命的歌颂，固然是对在法国实际发生的事情的肯定，但也更是他内心的期待。当革命的进程与他的期待相符时，他热情歌颂它；当革命的进程与他的期待相抵触时，他就陷入进退维谷的境地：一方面他不愿意放弃他对革命的期待；另一方面也不能接受革命中实际发生的事情，特别是恐怖和暴力。这一矛盾的根源就在于革命是一种政治行为，它的目

标是夺取政权和巩固政权，它采用的一切手段和措施都是以此为目的的，为了目的可以不择手段。它的出发点是眼前的现实和需要，而不是抽象的一般原则。克洛卜施托克作为一个德国知识分子，他关心的是伦理准则和人道理想这类抽象的一般原则。因此，当他看到革命的实践与他所奉行的那些原则相背离时，他就反对这样的革命实践，虽然他并不反对革命本身。这就是他为什么反对雅各宾党人实行恐怖统治和推行暴力政治的原因。

1793年是克洛卜施托克政治诗创作的分界线，在此之前为第一阶段，在此之后为第二阶段。如果说，第一阶段的诗主要是歌颂，那么第二阶段的诗主要是谴责，谴责雅各宾党人以革命的名义推行恐怖和暴力，扼杀自由。他在1793年写的《我的错误》(Mein Irrtum)中向"自由"发问："为何你不再是创造者？"他认为，那些本来有能力享有自由和拥有理性的人，由于暴力退化成为野兽，在《纪念碑》(Das Denkmal)一诗中称这些实行暴力的革命者是"人类的叛徒"。不过，需要特别强调的是，虽然人与人之间的相互残杀，人变成了"野兽"，这一现实克洛卜施托克无法接受，但它并没有泯灭克洛卜施托克心中的理想，他在《纪念时刻》(Die Denkzeiten)中写道："人的苦难不应使我成为人的敌人。"因此，正如他在《纪念碑》中所说，经过长达一个世纪才成熟起来的东西不可能彻底被消灭，"野兽化"是一种倒退，但不是绝对不可避免，"自由只是带上了镣铐，但并没有消失"。因此，他虽然对1793年以后的法国现实感到沮丧，但他并没有绝望。

克洛卜施托克1793年以后写的诗，除了谴责新的革命的非人性以外，就是反对掠夺战争。1795年罗伯斯比尔政权被推翻后法国人继续对外进行掠夺战争，他在《允诺》(Das Versprechen)中说，法国人的这种行为只会得到野兽的赞扬。

综观克洛卜施托克在法国大革命以后写的诗，人们不难看出，他对法国大革命的理解和支持，虽然与大多数德国知识分子有许多共同点，但他也有他的特点。他不是那种连暴力和恐怖也能接受并为之辩护的革命者，他不是那种胆小怕事的小市民，他反对暴力，但并没有被暴力吓倒。当然，他也不是那种从思想和感情就不能接受急风暴雨似的革命的渐进主义者，他赞同革命，认为通过革命可以实现他所追求的理想。





因此，他始终坚持革命理想，但并没有以此为理由替暴力辩护。他始终坚持他自己作为艺术家的身份，并以这样的身份用诗歌的形式对革命的实践做出反应。他始终追求人的道德完善和自由发展，并以此为标准衡量和判断革命的实践。他写诗的目的是想用自己的认识和感情激发人的感情，他的这些政治诗实际上是一个既有充沛感情又有政治理念的人的内心倾诉。

3. 歌德

所有经历过法国大革命的德国作家都以不同方式表明了自己对法国大革命的态度，但在所有作家中惟有歌德对法国大革命的态度最受人关注，它是歌德研究中的一个热门话题。不论是在他在世时，还是在他死后，都有不少人批评甚至是责骂他在法国大革命期间的种种表现，说他这个大人物高居奥林匹斯山上，俯览法国发生的一切，对那里发生的事情不是不闻不问，就是说三道四；有的人甚至说他是君主的奴才，为保守主义和反革命仗义执言，效犬马之劳。当然，也有人为他辩护，说他并不反对法国大革命。不过，我们感兴趣的是，歌德对法国大革命的态度为什么如此受人关注，为什么如此遭人非议？这里的原因，除了他是当时德国最著名的作家以外，与他对法国大革命的与众不同的态度有直接关系。

那么，歌德对法国大革命究竟采取了什么样的态度呢？歌德对法国大革命也说过一些正面的话，例如他在1790年给雅各比的信中就说"法国大革命对我也是一个革命"。当然，最著名的还是他在自传体作品《1792年在法国的征战》(Kampage in Frankreich 1792,1822)记载的两句名言。歌德在前线亲眼目睹了法国革命军在普奥联军的猛烈攻击下，依然岿然不动，英勇抵抗，因而他回到军营里对大家说："此时此地，展开了一个世界史上的新时代，你们可以说，你们亲身经历到了。"这句话经常被引用，用以证明歌德从根本上是拥护法国大革命的，至少说，他对法国大革命的历史意义有充分的认识。其实，这句话是歌德瞬间的感触，而不是历史的分析，也就是说，这只是他看到那样的情景瞬间在头脑里出现的一种预感，而不是对事件经过深入分析以后得出的结论。因此，这句话不能代表歌德对法国大革命的认识。

从外在表现来看，歌德与法国大革命的关系至少在两个方面与众

不同。第一，与我们前面分析过的克洛卜施托克不同，歌德对法国大革命的态度没有经历一个从原来热情歌颂到后来严厉谴责的转变过程，他从一开始就对法国大革命不仅没有表现出一点热情，始终带着怀疑眼光冷眼旁观，而且还以非直接的方式即通过文学创作对法国大革命以及参加革命的群众冷嘲热讽。第二，歌德是当时德国著名作家中惟一直接参加了镇压革命的反革命战争的人。1792年魏玛公爵卡尔·奥古斯特率军参加了普奥联军对法国的干涉战争，歌德陪同卡尔·奥古斯特亲临前线。歌德在《1792年在法国的征战》中记载了他的这次经历。1793年5月到8月歌德又一次参加镇压革命的战争，这次是围攻刚刚建立的美因茨共和国。这次经历歌德也记载在他的自传体作品中，题目是《围攻美因茨》(Belagerung von Mainz，1822)。这里需要强调的是，歌德虽然身赴前线，但他没有直接参加战争，对战事也漠不关心，他只是卡尔·奥古斯特的陪同。在此期间，他研究的不是战争，而是他心爱的光学；他思考的不是如何打仗，而是如何解决他在文学创作中遇到的问题；他制定的计划不是作战计划，而是创作计划。因此，歌德对镇压革命的战争同样十分冷淡，正如他对革命十分冷淡一样。这就说明，歌德虽然不同情革命，不欢迎革命，甚至反对革命，但他并不是革命的不共戴天的敌人。为什么会这样呢？要回答这个问题，就得研究一下歌德的思想。

歌德对自然和社会的发展规律，对德国的状况以及对人都有他自己独特的看法，正是对这三者的认识决定了歌德对法国大革命的态度。自从1788年从意大利回来，歌德在魏玛就把他的时间越来越多地用于自然科学的研究，研究的结果除一些实际的成果以外，就是形成了他的"进化论"或译"演化论"(Die Evolutionstheorie)。这种进化论或曰演化论的核心内容是：自然界以及社会中的一切都在变化、发展和进步，但这种变化是渐进的，而不是突然的；这种发展是自然的，而不是人为的；这种进步是逐步的、曲线的，而不是跳跃的、直线的。从这样的理论出发，歌德赞成"进化"或曰演化(Evolution)，反对"革命"(Revolution)。因此，歌德反对革命，并不是反对变化、发展和进步，而是反对把革命当做手段强行地、人为地、突然地改变现状。他反对法国大革命并不是因为他是维护旧的封建统治的保皇派，而是因为他是坚持采用暴力手段改变现状的反对者。换句话说，歌德并不反对法国大革命推翻专制建立共和，更不反对法国大革命追求的目标——自由、平等、博爱，而是反对用革命的手段来实现这样的目标。



现在我们就能够充分理解1825年4月27日歌德与艾克曼的一段谈话。他说："我是植物爱好者，我喜欢玫瑰。它是我们德国自然界所能提供的花卉中最美的。但是，我没有傻到那种地步，要求我们的花园现在也就是四月底就长出这种花来。如果我现在能看到刚刚发青的叶子，能看到叶子一片又一片地在枝上长出来，而且一周一周壮大起来，我就满足了。如果我在五月看到花蕾，我就感到高兴。如果在六月玫瑰花终于绚丽多彩，浓香扑鼻，我就会感到幸福。谁要是不能等待，那他就只好求助于暖房。"这里的"玫瑰花的比喻"是对歌德进化论或演化论思想的最好诠释，玫瑰花固然很美，但只能让它自然生长，而自然生长就得经过一段漫长的过程。如果因为它美就迫不及待地要它马上开花，那就只能采取人为的办法，种到暖房里，而不是种在大地上。

从进化或演化的观点出发，歌德认为任何革命性的变革在德国既无必要也不受欢迎。如果德国也爆发革命，那不仅不会促进反而会破坏德国的特点和成就。因此他在《文学上的无短裤主义》(Literarischer Sansculottismus，1795)中明确表示不希望德国发生革命。在这篇文章中，歌德为德国没有自己的"经典的民族文学"感到遗憾，并认为德国在政治上的分裂是妨碍德国产生经典的民族文学的主要原因。但他紧接着又特别强调："我们并不希望出现能在德国为经典作家的产生创造条件的那种变革。"不希望德国发生革命，认为德国不具备革命的条件，是当时大多数德国作家的共识，甚至连福尔斯特也这么认为，他在《巴黎概貌》中就坚决反对在德国也进行一场革命，认为"现在只有人类的敌人才希望这样做"。但是，在如何看待群众的问题上，歌德的看法就与其他德国作家大不一样了。大约在1790年写的《威尼斯格言诗》(Venetianische Epigramme，1795)中有这样一段诗句：

法国的悲惨命运，大人物要考虑！
小人物更应好好考虑。
大人物沉沦了，谁来保护群众
不受群众的攻击？群众是群众的暴君。

歌德为什么对"群众"如此不信任呢？这与他对人的看法有密切的关系。歌德认为，人的天性中既有善的一面也有恶的一面，人的天性如果不受约束，任其自由发展，那恶的一面就会极度膨胀。所以，在歌德看来，对人进行教育，约束人的恶的方面，加强人的自制能力，是人走向完善，社会走向进步的根本途径。这也就是歌德为什么在他晚年的作品中把人的成长当做最主要的主题的原因。除了关注所有人的生长以外，歌德特别分析了德国人的特点，他认为他们与其他欧洲国家的人相比，缺乏教养，缺少品位，平庸而且固执，市侩气十足。由于有这样的人存在，任何政权形式的改变，只能是新的暴君代替旧的暴君，甚至是更坏的统治者代替较好的统治者。因此，歌德就反对发动群众进行旨在推翻现有政权的革命，越到晚年他就越坚定地认为只有提高人的素质才是社会进步的根本出路。



所以，歌德不赞成甚至反对革命，并不是为了维护旧秩序，保护专制统治，而是认为革命不能从根本上解决人压迫人的局面，通过革命不仅不能推动社会进步，反而会破坏原有的好的东西。社会只能在渐进的进化过程中走向进步，而社会进步的标志就是人的道德修养的提高，人的完善和全面发展。歌德的这种认识在他1824年1月4日与艾克曼的谈话中说得很清楚。他说：

"这是真的，我不可能是法国大革命的朋友，因为它的恐怖行为离我太近了，每时每刻都使我感到愤怒，而它的好处当时还看不出来。革命在法国是一个伟大必然的结果，而在德国却有人要人为地制造类似的革命局面，这我就不能置之不理。

"但是，同样我也不是专制统治的朋友，我完全相信，任何一场伟大的革命都不是民众的过错，而是政府的过错。只要政府始终公正，始终清醒，能通过及时的改革应对革命，而不是与之对抗，直到引起来自下层的压力，革命就不可能发生。

"但是，因为我仇视革命，就说我是现存事物的朋友，这是一种含糊不清的说法，我不允许别人强加给我这样一个头衔。假使现存的事物都是杰出的、美好的和公正的，那我就没有什么好反对的。但是，现存事物除了好的一面以外，同时也还有许多坏的、不公正的、不完善的东西，那样说我是现存事物的朋友就等于说我是腐朽低劣的朋友。



"另外，对一个国家来说，只有不是模仿别的国家，而是从本国的核心中和本国的普遍需要产生出来的东西才是好的。一种东西对处在某一发展阶段的某一国家来说是一种滋养的食品，而对另外的国家也许就是一种毒药。因此，一切试图引进某个外国的革命的做法都是愚蠢的，如果这些革命不符合植根于本国的需要的话。凡是抱着这样意图的革命都不会成功，因为他们得不到上帝的支持，上帝对这样的拙劣行径不屑一顾。但是，在一个国家中，如果确实存在着进行改革的需要，上帝就会支持这种需要，改革就会成功。"

在讨论歌德对法国大革命的态度时，还有一个现象值得注意，那就是歌德既没有像克洛卜施托克那样，由于法国大革命而诗兴大发，通过诗歌直接表达他对法国大革命的看法，也没有像维兰德那样撰写大量文章，从历史哲学的角度分析法国大革命。歌德没有写过一篇文章，专门表达他对法国大革命的看法，相反，他对法国大革命的看法都是通过他的文学作品间接表现出来的。法国大革命以后写的作品，如《私生女》(Die natürliche Tochter，1803)专门讨论法国大革命，《赫尔曼与窦绿苔》(Hermann und Dorothea，1797)也涉及到法国大革命。其他的作品，如小说《威廉·迈斯特的学习时代》(Wilhelm Meisters Lehrjahre，1796)、《威廉·迈斯特的漫游时代》(Wilhelm Meisters Wanderjahre，1821—1829)，戏剧《浮士德》(Faust)等都谈到了法国大革命。可以这样说，歌德在18世纪90年代以后写的作品都与法国大革命有关，离开了法国大革命，就难以真正理解这些作品。不过，最集中表现歌德对法国大革命看法的作品，是他在法国大革命时期写的剧本，下面我们就把这些剧本介绍一下：



《大科夫塔》

1785年法国宫廷发生"项链丑闻"：红衣主教弄到了一副项链，托伯爵夫人送给王后，但伯爵夫人把项链卖到英国。这一丑闻给歌德留下深刻印象，他十分痛恨这种丑行，因为它造成了"最恶劣的后果"。1791年歌德掌管魏玛宫廷剧院，向观众提供具有现实意义的戏剧演出是他的职责。当时，正值法国大革命时期，于是歌德写的供剧院演出的剧本都与法国大革命有关，《大科夫塔》(Der Groβ-Cophta，1792)是其中的第一

部。歌德原计划将“项链丑闻”写成一部歌剧，但结果都写成了喜剧，剧情由法国移植到了德国，于1791年在魏玛剧院演出，1792年出书。

《市民将军》

如果说《大科夫塔》只是间接地与法国大革命有关，那么《市民将军》(Der Bürgergeneral,1793)就直接针对法国大革命了。这是一出滑稽剧(Farce)，主人公叫施拿普斯。他穿了一套捡来的法国军服，自称是“市民将军”(在法国这样的国家，非贵族出身的人是不能当军官的)。他策划了一次农民“起义”，敲开一户农民存放食品的柜子，大吃里面的牛奶、面包等，并大谈“自由和平等的酸甜牛奶”，说这就是革命的本质。法官要严惩这位“市民将军”，一位具有自由思想的乡村贵族出面制止，他的理由是：他虽然反对革命，但他同样也反对对革命的行为采取过激的行为。在剧的结尾这位贵族说了这样一段话：“在一个国家，如果君主不回避与任何人接触，如果所有的等级从思想上都能彼此公平对待，如果任何人都能不受阻挠地按照自己的方式行事，如果有用的见解和知识能广泛地传播，那就不会产生党派；世界上发生的任何事情虽然都能引起人的注意，但能使整个国家处于叛乱状态的思想将不会有任何影响。”这段话反映了歌德的思想：革命是应当而且可以避免的；但要避免革命，就得消除等级对立，就得让所有人享有自由，充分发挥他们的才能。

《被煽动的人们》

紧接着《市民将军》之后，歌德就开始写另一个剧本，但没有写完，直到1817年才整理出版，取名《被煽动的人们》(Die Aufgeregten,1817)。为了强调这个剧本的政治色彩，歌德特地给它加了个副标题：《一部五幕政治剧》(Ein politisches Drama in fünf Akten)。1817年反拿破仑战争已经结束，歌德在法国大革命中以及在反拿破仑的解放战争中的表现受到各方面的指责，歌德觉得必须表明自己的政治立场，而这个剧正好包含了歌德对革命，对法国大革命的看法，因而他称他的这个剧本是他的“政治自白”。

1789年8月法国国民议会通过决议，进一步废除封建特权，这一决定对德国也产生了很大的影响。歌德的这个剧本就是为了回应这种形势，他把在法国是在全国范围内进行的斗争集中到德国的一个农村。这个村的农民对公爵家族享有的种种封建特权非常不满，把公爵家族告上法庭，但法官长期不做判决，致使矛盾日趋尖锐，于是具有雅各宾思想的神医布雷默·冯·布雷门菲尔德就煽动农民起来造反。他如何煽动农民造反在剧中并没有出现，只是作为全剧的背景。剧本的主要情节是：公爵夫人到巴黎访问，在这个革命的中心她既看到了革命带来的好处，也看到它带来的坏处，她的思想因此发生重大变化，决心实现社会平等。在回家的路上，她的儿子受了伤，给她儿子治伤的正好是那位正准备造反的神医布雷默。布雷默不仅治好了公爵夫人儿子的伤，而且得知公爵夫人决心改革，决定放弃造反计划。这里的象征意义十分清楚，贵族的伤痛可以由市民出身的医生治好，只要贵族愿意实现等级平等，市民愿意放弃叛乱打算。

不过，这部剧重要的不在它的情节，而在人物之间的对话，特别是公爵夫人与路易丝和内廷参事的对话，他们三人分别代表贵族和市民的正确态度。公爵夫人自从在巴黎经历了革命以后，思想上发生重大变化，她一改过去不遗余力维护她的家族拥有的一切特权的态度，准备慷慨地考虑农民的要求。她在谈话中还表示，日后她要避免任何不当的行为，对任何不公正——不管发生在她的领地，还是发生在社会，或者发生在宫廷——她都不再保持沉默，她不怕她因此“受到诋毁”，更不怕因此送给她“一个民主派的称号”。她认为，地位高的人负有更大的责任，掌权的人更应具有宽容大度的胸怀。

公爵夫人是贵族的代表，在谈话中与她处在平等地位的首先是一般市民的代表路易丝。路易丝是布雷默的外甥女，歌德把她塑造成一个自然朴实、勤劳能干的市民姑娘。她虽然没有受过教育，但她凭她的天性能对很多事物做出自己的判断。比如，在与公爵夫人讨论如何建造花园时，公爵夫人崇拜人造景观，路易丝喜欢自然景色。这种不同的爱好，反映了贵族和市民的不同的审美趣味，路易丝完全明白市民与贵族之间的不同，但她并不因此感到自卑。与公爵夫人对话的另一个市民代表是内廷参事，他们的谈话涉及到贵族与市民相互承认的问题。内廷参事是受过教育的市民阶级的代表，他感到自己在任何方面都与贵族是平等的，但他同时又大胆承认贵族拥有的那些特权以及他们实际做出的贡献。他觉得这样做并没有贬低市民阶级，因此他并不怕有人因此送给

他"一个令人憎恶的称号"。

这里,贵族称自己是"民主派",市民称自己是"贵族",这不仅仅是一种姿态,更主要的是表明歌德的一种心愿:通过贵族"民主化"和市民"贵族化"能消除两个主要等级的对立。而一旦这两个等级彼此相容,不再相互对立,就从根本上铲除了煽动群众起来革命的根基,社会因此也会向公正、合理的方向稳步前进。

这个剧本比较充分地展现了歌德在法国大革命期间的政治观点,但在艺术上这个剧本是不成功的。首先,人物有概念化的倾向,他们几乎都是歌德的政治观点的"传声筒"。其次,想要向观众传达的那些政治观点既不是剧情发展的必然结论,也不是相关人物长期认识的结果,而是作者生硬地强加给有关人物的。因此,这个剧本是研究歌德的政治观点的重要文献,但在歌德的戏剧创作中并不占重要地位。

写完《被煽动的人们》以后,歌德还写了悲剧《上基尔希的姑娘》(Das Mädchen von Oberkirch, 1795/1796)。这样,歌德在法国大革命期间写的戏剧就经历了一个从喜剧,经过滑稽剧和政治剧到悲剧的发展过程。

### 二 古希腊

18世纪80年代中期,德国文学出现了重大转折,古希腊的审美规范又成为作家们追求的目标。狂飙突进时期的随意、自由、主观和反叛,不再时兴,代之而起的是严谨、规则、客观和平衡;强调个体,突出"天才"被强调人的自我修养和自我完善所取代,而修炼和完善的目标不是使人独立于社会之外,而是融入社会。这种转折在歌德身上表现得最为明显。

歌德在经历了狂飙突进的骚动、狂乱和反叛之后,来到魏玛宫廷,试图在那里实现他的政治理想。但事与愿违,魏玛宫廷不仅不给他实现政治理想的机会,而且还让他处于繁重的宫廷行政事务和浮嚣的宫廷生活的重压之下,连他心爱的文学创作也无暇顾及。为了摆脱这种困境,同时也为了摆脱同施泰因夫人的感情纠葛,歌德与1786年9月3日改名换姓,秘密地,几乎像逃亡似的,从卡尔浴场出发到意大利旅行。从1786年9月初到1788年5月底,歌德在意大利逗留了一年零九个月,游遍了威尼斯、佛罗伦萨、罗马、那不勒斯,直到意大利南端的西西里岛。他在罗马待的时间最长,在那里他结识了侨居意大利的德国艺术家、作家和考古学家。歌德在意大利深入研究了古希腊罗马的艺术,欣赏了意大利人民快乐爽朗的生活和地中海的明媚风光。歌德把他在意大利的经历和所获得的认识记载在他的《意大利游记》(Italienische Reise, 1816/1817)中,在谈到意大利之行对他的意义时说:"世界的形态终将成为过去,我想研究的只是永恒不变的关系……"这里所说的"永恒不变的关系"就是指古希腊艺术、古希腊的人和社会以及大自然。因此,意大利之行对歌德的具体影响表现在艺术、自然、人和社会三个方面,而它在德国文学史的意义就是从此开始了一个新的时期、即古典文学时期。

意大利之行首先使歌德又恢复了艺术创作的活力,在艺术上获得"再生"(Wiedergeburt)。在此期间他终于完成了在魏玛时期被搁置的《伊菲格妮在陶里斯》和《哀格蒙特》,另外《托夸多·塔索》和《浮士德》也取得进展。歌德还以高度的热情作画,创作了一千多幅描绘意大利风光的画。值得注意的是,这时完成的《伊菲格妮在陶里斯》不再是用散文,而是用韵文,而且用的是古希腊诗体。这样,就不仅它的题材是古希腊的,就是它的形式也是古希腊的。歌德在意大利亲眼目睹了古代留下来的艺术作品,同时还经历了一个自我审视和心境恢复平静的过程,在这一过程中他认识到温克尔曼所推崇的古希腊艺术的真正价值,从此古希腊艺术的精神、原则和风格成了他追求的目标。

在意大利,歌德不仅把古希腊艺术确立为他必须学习的楷模,而且还确定了如何学习的态度。16世纪意大利著名的建筑师帕拉狄奥(Andrea Palladio)的建筑给歌德留下了深刻印象。帕拉狄奥的建筑以古希腊罗马的建筑为榜样,歌德对这些仿古建筑赞叹不已,说"再也没有比这更高大、更完美的了"。不过,帕拉狄奥对歌德来说,重要的还不是他的建筑本身,而是他对古代艺术的态度。他说:"他(指帕拉狄奥——引者)先是以难以想像的勤奋效法古人,然后再通过自己恢复古代风格。"按照歌德的理解,帕拉狄奥的成功之处,就是他创造性地学习古人,而不是简单地模仿古人。创造性地学习,而不是简单模仿,这不仅是歌德对待古希腊艺术的根本原则,而且也是他在意大利形成的美学思想的核心内容。为了阐述这一观点,从意大利回来以后他撰写了《论对自然

的简单模仿，虚拟，独特风格》(Über einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil,1789)一文。在这篇文章中,分别阐述了"简单模仿"、"虚拟"、"独特风格"的基本内涵,随后又总结说:"如果说,简单模仿是以静止的存在和亲切的现在为基础,虚拟是以一种轻快的、有能力的情绪去把握一种现象，那么独特风格就是以深刻的认识，以事物的本质为基础,因而我们就能在那些看得见摸得着的形象中认识本质。"这就是说,"简单模仿"是如实地描绘自然即现实中的个别,它是客观的;"虚拟"表达艺术家自己所认为的共性,它是主观的;"独特风格"是通过艰苦努力抓住了现实的本质,并以鲜明的感性的形象把它表现出来,它是主观与客观的统一,是个别与共性的统一。这三者虽然各有各的特点,但它们在艺术创作中处于不同的等级，因而歌德要求艺术家既不要停留在客观的"简单摸仿",也不要满足于主观的"虚拟",而是要追求主客观结合的"独特风格"。如果我们回顾一下18世纪德国文学的发展历程:早期启蒙运动提倡"模仿自然",狂飙突进时期强调"表现主观",那么现在歌德提倡忠于现实又要超越现实,主张主客观结合,就意味着他为德国文学下一个发展阶段即古典文学提出了美学纲领。这一纲领的核心,就是艺术不能简单地模仿自然,而是要创造自然即现实。艺术家奉献出来的,不是自然即现实的摹本,而是"第二自然"。"第二自然"的思想,不论在歌德古典文学时期的美学思想中,还是在他这个时期的文学创作中,都占有重要地位。艺术作品所以能成为"第二自然",乃是因为它吸收了许多自然的表面现象，因而貌似自然，但同时它又与实在的自然截然不同,因为它是"有感情,有思想,由人创造的自然"。艺术的这一"第二自然",当然不可能与"第一自然"在深度和广度上进行较量,它在任何情况下都不能穷尽自然的外延和内涵。但是,它有它自己的深度和广度,有它自己的外延和内涵。一部完善的艺术作品，把分散的东西集中起来,它从现实中提取"意义重大的、有典型意义的引人入胜的东西,或者给它注入更高的价值",从而使平时看不见的符合规律的最本质的东西显露出来。这样,艺术作品就成为一个完整的独立存在的整体,艺术家正好是通过这个整体同世界对话,而这个整体在自然中是找不到的,它是艺术家的精神产物。因此,从根本上说,艺术是超自然的即超现实的,虽然它并没有脱离自然即脱离现实。



意大利之行对歌德的第二方面的影响，就是改变了他对大自然的态度。在狂飙突进时期,歌德注重的是对大自然的主观感受,而现在他注重的是对自然客观研究。因此,他在意大利不仅欣赏和研究艺术,而且也欣赏和研究自然。他研究了各种植物,并拿它们彼此对比,在他的头脑中形成了"原始植物"(die Urpflanze)的概念。现存的一切植物都源于这种"原始植物",然后再按照自然的规律不断变化发展。从意大利回到魏玛以后,歌德写了一首题为《植物的演变》(Die Metamosphere der Pflanze,1790)的诗,进一步阐述了"原始植物"的思想。"原始植物"包含了植物界的所有可能，而植物的演变就是植物从它们的种子中逐步成长的过程,在种子里存在着整个植物的"叶、根和胚胎,只是还没有成型,没有颜色"。歌德把"原始植物"以及随后发展出来的"原始现象"(das Urphänomen),把"演变"运用到艺术作品的形成、人的成长和社会的发展上去，从而使它们成为歌德在古典文学时期观察事物和考察事物的基本原则,这个时期他的政治的、文学的和美学的观点都与此有关。

前面已经提到,意大利之行对歌德的最大意义就是他转向古希腊。而所谓转向古希腊，除了指他在文学创作中把古希腊艺术当做范本以外,还指他按照他想像中的古希腊的社会和人来重新界定人,重新界定艺术的作用。因此,重新确定理想人的内涵和形态以及由此而引申出来的艺术的任务,就是意大利之行对歌德的第三方面的影响。温克尔曼把古希腊艺术的特点归结为"高贵的单纯,静穆的伟大",歌德把这一本来是指称艺术的论断扩大成为对古希腊人和社会的指称。这样,古希腊不仅在艺术方面，而且在一切方面,都成为现代的榜样。古希腊的社会和古希腊的人的特点,就是存在与应该、自然与人为,感性与理性的和谐统一,这种和谐统一在现代社会中和现代人身上已经丧失。因此,恢复这种和谐统一就成为当代最紧迫的任务，而艺术必须承担这项伟大的历史使命。艺术的任务就是让人知道古代希腊人所具有的那种平衡性、整体性、人道性和完美性是当代人的理想,就是揭示和谐地生长起来的个体的各种可能,从而对抗人的异化和肢解。

歌德转向古希腊在德国文学中并不是孤立的现象，它是整个德国大转折的一个个例。在此期间,席勒也转向古希腊,他不仅翻译了欧里

庇得斯的剧本，而且还写了像《希腊诸神》这样的诗歌。因此，有的文学史家把1786年歌德去意大利旅行看做是古典文学的开始，这不无道理。不过，更需要强调的是，在转向古希腊这一点上，古典文学和与它差不多同时出现的浪漫文学是相同的，特别在以古希腊为基准对现代的批判和对未来的设想几乎是一致的。古典文学和浪漫文学的意图都是要寻找已经失去的人的和谐统一，并以此为目标改革社会。它们都乐观地希望，未来能重新恢复古希腊文明所达到的一切精神和感性力量的和谐，人都能像古希腊人那样成为自由的、有修养的、人道的和全面发展的人。法国大革命最后转变成恐怖和专制，给这些德国作家的教训就是，如果人的精神状态不改变，那么任何政治变革带来的只能是灾祸，而不是其他。因此，古典文学和浪漫文学都把人和人的成长放在中心地位。

转向古希腊虽然标志着德国文学的一个新阶段，但它同时也是德国18世纪文学发展的必然结果。1755年温克尔曼发表了著名的论文《关于在绘画和雕刻中模仿希腊作品的一些意见》，随后又出版了《古代艺术史》，这样就把文艺复兴以来欧洲人对古希腊罗马的研究推向新阶段。温克尔曼不仅具体地介绍了古希腊的艺术宝藏，而且提出了关于古希腊艺术美学原则的新见解。以后，莱辛对法国古典主义曲解古希腊艺术进行了批判，竭力维护古希腊文明的权威性。狂飙突进作家继承了这种批判精神，认为人们应该效法的不是古希腊艺术的形式和成规，或它的内容和素材，而是古代艺术所体现的精神。古典文学是在前人这些努力的基础上产生的，它集中了前人的成果。

歌德和席勒对古希腊的向往，不是怀古思旧，而是面向未来，它是法国大革命中那种所谓“英雄幻想”在德国18世纪末的社会条件下的体现。法国大革命的理想激起他们对人类未来的憧憬，法国大革命第二阶段的恐怖又使他们大失所望。可是他们并没有抛弃法国大革命的理想，他们相信自由、平等、博爱能够实现，人道主义理想能够变成现实。在这种情况下，他们决心继续探索实现人道主义理想的途径，他们向自己提出这样的问题：在什么条件下，感情与理智、理想与现实、个人与集体、人与自然、主观与客观能达到和谐统一。他们在古希腊的艺术中看到了解决这个问题的曙光，因为在他们的想像中古希腊的城邦民主制是一



种理想的社会制度。生活在这种制度下的人没有受到劳动分工的肢解，仍然保持人的自然状态。这种人是完整统一的，他的内在美和外在美以及他们的肉体和灵魂是和谐平衡的。古希腊艺术表现了这种人，因而它的内容纯洁高尚，形式优美完善。歌德和席勒凭借这样的想像在他们的头脑中描绘出一幅人类未来的图景，并满怀信心地为实现这样的远景而斗争。

歌德和席勒具有这样的英雄幻想，同18世纪末德国的社会政治形势有关。当时市民阶级，特别是它的知识分子已经觉悟，为自身的解放而斗争。但这一斗争主要在意识形态领域，而不是直接的政治斗争。另外，当时的阶级界限也不分明，因而歌德和席勒并不认为自己是代表特定的阶级即市民阶级，他们认为他们代表全人类。在民族问题上，一方面他们的民族意识增强，并为建立民族文学而努力；但另一方面，他们又认为自己是“世界公民”。从这一根本立场出发，歌德和席勒要为实现人类的理想而奋斗。他们相信人类能够克服由于社会劳动分工而造成的畸形和肢解，成为全面发展的完整的人。人类最终会从自然和社会的种种束缚中解放出来，并战胜内在的“兽性”和外在的“命运”，而达到完善和和谐。另外，他们又幻想通过艺术来实现这一切，企图建立一个“美的艺术王国”。这决定了他们回避现实政治，拒绝革命的倾向。但是，他们远离政治，并不脱离现实；他们拒绝革命，并不反对进步；他们看重艺术，是因为他们相信人类通过艺术获得解放是正确的途径。他们着眼于全人类，把人的解放当做他们提出问题和解决问题的根本出发点，因而他们的思想远远超过了貌似激进的平庸的资产阶级自由派的水平，创作出了具有长远意义的不朽杰作。

## 三　康德哲学

康德(Immanuel Kant，1724—1804)是18世纪德国最伟大的哲学家，他的成就不仅是欧洲哲学史上的里程碑，同时他的哲学思想也推动了德国文学的发展。他的哲学思想也经历了一个发展过程。最初，他是从自然科学的角度研究世界，依据的哲学思想是莱布尼茨—沃尔夫派哲学体系，这个时期被称为康德的“前批判期”(die vorkritische Periode)。1769年康德接触到英国的经验主义哲学，从莱布尼茨—沃尔夫派哲学

体系中解脱出来，开始探索如何把唯理论和经验论相结合的问题，从而进入了从“前批判期”到“批判期”(die Periode der Kritik)的过渡。这一探索到了1780年终于获得了具体成果，这一年康德写出了他的第一部巨著《纯粹理性批判》(Die Kritik der reinen Vernunft)，该书于1781年正式出版，康德哲学也由此进入了“批判期”。在“批判期”内，除了《纯粹理性批判》以外，康德还完成另外两部巨著《实践理性批判》(Die Kritik der praktischen Vernunft，1788)和《判断力批判》(Die Kritik der Urteilkraft，1790)。这三大“批判”构成了一个完整的哲学体系，彻底推翻了在当时占统治地位的莱布尼茨—沃尔夫派哲学体系，实现了西方哲学史上的“哥白尼转折”。

康德哲学的最大特点是把人放在哲学研究的中心地位，他试图界定人特有的认识、行动和判断三大能力以及它们在实现人的三个伟大目标——真、善、美——当中的作用和局限。他要求，人要意识到人自己在认识方面的局限，人在行动中的责任，人在判断中作为理性动物在自然界的特殊地位。康德哲学充分体现了人道主义精神和理想主义追求，因而它不仅为西方哲学开辟了新的道路，同时也为德国文学的新发展奠定了基础。如果没有康德哲学，也就不会有以歌德和席勒为代表的古典文学。席勒是在康德哲学直接影响下走向古典文学的，歌德不喜欢哲学，对哲学家也无好感，惟独对康德推崇备至，他的很多观点与康德的观点相吻合。因此，康德哲学也是古典文学渊源之一，要深入研究古典文学就不能不对康德哲学有个大概的了解。

康德称他的哲学是die Transzendental-Philosophie，他用的是transzendental(前验)，而不是transzendent(超验)。这表明，他认为，理性是先于经验，而不是超越经验。正因为理性先于经验，它就不受经验的干扰，因而一切属于理性的规律和原则都具有普遍性和必然性。但是理性仅仅是先于经验，它与经验还有关系，它应当指导经验，因此先验的理性就同经验的关系而论既具有独立性也具有指导性。相反，如果是超验的理性，那它就与经验没有关系了，康德讲的理性不是这样的理性。另外，康德特别强调“批判”(die Kritik)。康德所说的“批判”，像启蒙运动时期使用这个词一样，它的意思不是否定，而是严格地、仔细地进行审视和考察。因此，康德用这个词的意图是对理性以及与它有关的一切



进行科学的考察，以便弄清人的三大能力——认识、行动和判断——的来源、范围和局限。据此，康德把他的批判哲学体系分为认识论、伦理学、美学和目的论三大部分，“三大批判”对这三者分别进行阐述。

（一）“三大批判”

1.《纯粹理性批判》

《纯粹理性批判》(Die Kritik der reinen Vernunft，1781)这部著作专门探讨人的认识。康德首先肯定，人的认识始于经验，但真正的认识必须经过知性的加工。因此，人的认识能力有两种，一种是感性(Sinnlichkeit)认识能力；一种是知性(Verstand)认识能力。前者是被动地接受对象给予我们的各种感觉，它是一种低级认识能力；后者是主动地对通过我们的感官接受来的对象进行“思维”，做出判断，它是一种高级认识能力。感性与知性各有特点，不能相互替代，但它们又彼此依存，“思维无内容是空的，直观无概念是盲的”。因此，科学的知识是感性与理性相结合的产物。

康德还认为，感性与知性所以能有认识能力，是因为它们都各自有自己的先验形式。感性的先验形式就是时间与空间。在康德看来，时间和空间不是客观事物固有的，它们是我们为了认识客观事物而加给客观事物的形式，它们是我们主观的感性认识形式，我们通过它们把我们的各种感觉连结成一个时空的统一体。不过，我们靠这种主观的形式只能认识到“现象”，而无法认识“物自体”(Ding an sich)，因为“物自体”在时间和空间之外，是不可知的。知性的先验形式是范畴(Kategorie)以及与它们相对应的判断形式。这些范畴和判断形式把我们通过感官得到的东西置于概念之下，并把概念连结成判断。至于理性(Vernunft)作为先验的存在没有任何认识作用，它只起调节作用，它可以在更高层次上总结和统一已经获得的知识。

2.《实践理性批判》

《实践理性批判》(Die Kritik der praktischen Vernunft，1788)这部著作是研究彻底的道德行为的可能性，确定理性对道德行为所遵循的各种原则的作用。康德把理性分为两种，一种是理论理性(Theoretische Vernunft)；一种是实践理性(Praktische Vernunft)。前者是用于认识的理性，后者是用于行为的理性；前者求真，后者求善。理论理性具有强

制性,它告诉我们:这就是这样;而实践理性却只是要求,不具有强制性,它对我们说:你应该这样做。因此,实践理性,也就是道德准则,就等于命令,命令又有有条件命令和无条件命令之分。有条件命令虽然适合任何人,但要不要执行视情况而定,这种“命令”康德称为“相对命令”(der hypothetische Imperativ);无条件命令是在任何情况下都应该执行的命令,这种命令康德称为“绝对命令”(der kathegorische Imperativ)。“绝对命令”是康德伦理学中的关键概念,按照康德的解释,它的意思就是“不论做什么,都应该做到使你的意志所遵循的准则永远同时能够成为一条普遍的立法原则”。这也就是说,不论你做任何事,你的动机,也就是你的意志,都符合普遍道德原则。

“意志”(Wille)是行动的动因,由它来决定行动。那么,什么可以决定意志使它做出的决定符合道德准则呢?有两种可能:一种是由理性以外的律令来决定,这叫“他律”(Heteronomie);另一种是由理性以内的东西来决定,这叫“自律”(Automomie)。康德认为,迄今为止的伦理学的最大错误就是只强调“他律”,忽视了“自律”。那么,怎么才能做到“自律”呢?人既是理性的又是感性的存在,他有各种感性的欲求,而这些感性的欲求总要影响和干扰道德准则的执行。因此,为了使我们的行为符合理性的道德准则,就必须排除或克制来自感性欲求的干扰和影响。一旦来自感性的欲求的干扰和影响被排除或克制了,意志就自由了,它就可以完全按照道德准则来做决定。既然执行“绝对命令”的前提是压制甚至排除自然欲求,那也就是说,德行(Tugend)与只有自然欲求得到满足以后人才会感到的“幸福”(Glückseligkeit)是相矛盾的。康德注意到了这一“二律背反”(Antinomie),他在强调为了德行牺牲幸福的同时,也指出了解决这一矛盾的出路——“至善”(das höchste Gut)。所谓“至善”是德行与幸福的统一,它是实践理性追求的最高目标。生活在尘世的人,由于生命有限以及受到种种限制,永远也达不到“至善”,但“至善”又是人们必须追求的目标。人必须在有限的、不完善的环境中不断地向无限的“至善”迈进,而要做到这一点,就必须不断地进行道德修炼。康德强调指出,只有通过道德修炼才能使实践理性也就是道德准则深入人心,使其成为实践的力量。

3.《判断力批判》



《纯理性批判》研究了认识论,确定了科学的本质是必然;《实践理性批判》研究了伦理学,确定了道德的本质是自由。也就是说,迄今为止,康德把科学与道德是分开来研究的,他把自然即现象世界和自由即主观世界是当做两个世界看待的。但理性的原则是统一的,任何分割都是不允许的。因此,分别研究自然的现象世界和人的主观世界是不完整的,还留下一个大漏洞,那就是它们之间的联系。《判断力批判》(Die Kritik der Urteilskraft,1790)就是弥补这一个漏洞。康德认为,人身上有三种能力,即思维和认识能力,意志和行动能力,情感和想像能力。迄今为止,只研究了前两种能力,后一种能力尚未涉及。后一种能力的具体体现就是判断力(Urteilskraft),而判断力正好介于服务于认识的知性和主宰道德的理性之间,它既可以帮助知性也可以为理性服务,因而它可以使知性和理性相互沟通,可以把自然王国和自由王国联结起来。因此,判断力的最大功用就在于它可以使我们把世界看做一个整体,使我们感到我们生活在这个整体中,进而使我们知道我们人作为有理性的动物也是一个整体。因此,《判断力批判》是康德哲学体系中不可缺少的组成部分,“三大批判”各管一面,但三者连在一起就构成一个完整的整体。

康德把判断力分为“规定判断力”(die bestimmende Urteilskraft)和“反思判断力”(die reflektierende Urteilskraft),前者把某一特殊置于相关的普遍规律之下,后者是为某一特殊寻找它应当从属的那个普遍规律。反思判断力下判断又有两种情况,一种是根据自然界的事物是否适合静观主体的目标下判断;一种是根据自然界的事物本身是否符合自身的目的下判断。前者叫“审美判断”(das ästhetische Urteil),后者叫“目的论判断”(das theleologische Urteil)。不论是“审美判断”还是“目的论判断”都是以是否符合目的为判断的标准,只不过前者的标准是看是否符合审美主体心中的目的,后者的标准是看是否符合自然界本身的目的。因此,“合目的性”(Zweckmäβigkeit)就成为康德哲学中的一个重要概念。

康德哲学的一大特点就是他把哲学同时也理解为心理学。他认为判断力所起的作用是在情感中进行的,判断与情感是相关的。我们是以我们自身的某一尺度来衡量某一客观对象,我们的情感决定我们的判

断。康德认为，我们的所有的情感都可以分为“喜悦感”（Lustgefühl）和“不喜悦感”（Unlustgefühl）两种，“喜悦感”和“不喜悦感”与“满意”（Wohlgefallen）和“不满意”（Miβgefallen）相关，而“满意”和“不满意”又与“需要”（Bedürfnis）有关。某种东西符合我们的某种需要，我们就感到满意，满意了就产生喜悦感，反之亦然。从最普遍的意义上看，我们可以把“需要”看做“目的”（Zweck），合目的性在这里起着关键作用。

但是，需要因人而异，在不同的时间、地点和环境产生的需要也各不相同，因而依据需要产生的喜悦或不喜悦就具有很大的主观性、随意性和偶然性。那么，有没有由需要而产生的喜悦或不喜悦具有客观性、普遍性和必然性呢？有！不过只在审美领域和有机生命界。康德认为，美是不涉及利害关系的纯喜悦的情绪。由美而产生的喜悦感与一般的喜悦感不同，它只涉及对象的形式，不涉及对象的内容，与感觉者的利害无关。因此，审美判断就具有客观性、普遍性和必然性。除了审美判断以外，对“有机生命”（das organische Leben）的判断也具有客观性、普遍性和必然性。不过，我们在判断有机生命时所使用的“合目的性”原则与审美判断时使用的“合目的性”原则不同。美引起的喜悦感，是因为它与我们心目中的审美情感相一致；而当我们对一个具有合目的性的有机体的结构感到满足时，就不是因为它的形式与我们心中的某种情绪相一致，而是因为它的形式与它的本质相一致。这是一种客观的合目的性，以这样的合目的性为判断就是“目的论的判断”（das theoligosche Urteil）。因此，康德在《判断力批判》中既讨论了美学（这里康德使用了鲍姆嘉滕已经使用过的Ästhetik一词；在《纯理性批判》中康德还按照传统把Ästhetik当做“感觉论”来使用，而在十年后他把Ästhetik当做“美的学说”来使用），也讨论了目的论（Theoleologie）。

康德的“三大批判”虽然论述的内容各不相同，但它们的共同宗旨是寻找普遍性（Allgemeinheit）和必然性（Notwendigkeit），换句话说，就是寻找规律性（Gesetzmäβigkeit）。在康德看来，世界是有规律的，但它的规律不是来自它自己本身，而是来自我们人。是我们人把这些规律带入世界之中，因而如要寻找这些规律就不应到世界中而应在我们的精神中去找。自然界的各种规律来自我们人的认识能力的先验形式，行动中的规律性来自我们欲求能力的先验形式，判断力作判断时所依据的原则



也是来自我们人自身。

（二）在康德哲学影响下的席勒

现代美学的鼻祖是鲍姆嘉滕，从他开始欧洲美学向现代阶段过渡，到了18世纪90年代这一过渡彻底完成。完成这一过渡的哲学家是康德，标志这一过渡完成的著作是《判断力批判》。在这部著作中，康德从他的批判哲学的整体体系出发，得出了有关文艺的一系列重要结论，建立他自己的美学体系。康德的美学体系决定了18世纪90年代德国美学和文艺理论发展的根本方向，当时所有德国的美学家、文学家都或多或少受到康德美学的影响，而受影响最大的当属席勒。从1792年到1796年席勒在研究康德哲学的基础上写出了一系列美学论文，创立了他自己的美学思想，导致了与歌德的合作，为古典文学制定了理论纲领。因此，康德哲学，特别是康德美学，是古典文学产生的前提之一。

与歌德不同，席勒一贯喜欢理论，认为文学创作必须有哲学基础。不过，他从全力从事文学创作到暂时集中精力研究美学还是有一个过程，出现这样的转变也有深层原因。1784年席勒在曼海姆发表演说，题目是《一座优秀的固定话剧舞台究竟能起什么作用？》（Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?），这篇演讲在1802年在收进《短小散文集》（Kleinere prosaische Schriften）时题目改为《话剧舞台是道德机关》（Die Schaubühne als moralische Anstall betrachtet）。在这篇演说中席勒明确提出，戏剧的主要职责就是对社会的弊端进行无情的审判，话剧舞台应当成为道德教育和社会批判的场所。他的《阴谋与爱情》就是根据这一要求写成的，这部剧最出色地实现了这一要求。但是，《阴谋与爱情》的成功却使席勒面临新的难题：他是沿着《阴谋与爱情》的路继续走下去，还是另走新路。如果继续走《阴谋与爱情》的路的话，那就意味着重复，制造社会批判的系列作品，其结果是走向平庸，而这一点是富于独创性的席勒不能接受的。于是，完成《阴谋与爱情》以后，席勒就想另辟蹊径，《唐·卡洛斯》就是试图开辟新路的一次大胆尝试。但试验没有成功，它没有为席勒日后的创作提供可靠的基础，席勒在创作上陷入了危机，一时不知自己的创作该往什么方向发展，创作因此停顿。这样，席勒也像歌德一样，在狂飙突进时期的创作高峰之后，有过一个间歇期。在这个间歇期内，歌德参与行政管理，研究自然科学，到

意大利旅行、席勒则研究历史，在大学教书，研究康德哲学。歌德与席勒的共同之处是，正好是在这个间歇期，他们各自都找到了文学创作的方向，为进入了古典主义时期做好了准备。

如前所述，自从1787年写完《唐·卡洛斯》，席勒就进入了文学创作上的间歇期。在此期间，由于写《唐·卡洛斯》接触到历史，对历史产生了兴趣，因而首先是潜心研究历史，先后写成了《统一的尼德兰脱离西班牙管制的历史》(Geschichte des Abfalls der Vereinigten Niederlande von der spanischen Regierung，1788)和《三十年战争史》(Geschichte des Dreiβigjährigen Krieges，1791—1793）等历史著作，1789年被聘为隶属魏玛公国的耶拿大学的历史教授。除了研究历史，席勒在间歇期也一直在反思自己过去的戏剧创作。他越来越觉得，把话剧舞台定义为审判社会弊端的法庭不符合文学的本质，把文学看做社会批判和道德教育的手段只会限制文学的发展。正是在这种情况下，他于1791年读到了康德的著作。康德给席勒的最大启发是，文学艺术具有独立自主性(Autonomie)，文学艺术本身就是目的，它不是实现外来目的的手段。这样，席勒就超越了他原来的艺术观，他不再规定艺术的外在目的，而是利用康德的哲学思想和哲学概念研究文学艺术的心理效果，同时利用历史学的方法把过去、现在和将来看做一个整体，研究它们之间的关系。席勒在主要研究康德哲学的同时，也涉猎过休谟、温克尔曼等人的著作，在此基础上从1762年到1796年写出了一系列美学论文，创立自己的美学思想。

席勒美学的最大特点就是它的全部论点都围绕着艺术与人和社会的关系，它最关注的问题就是艺术在维护人的整体性以及保障社会进步方面所能起的作用。他认为，真善美是人类的理想，因而也是艺术追求的目的。从这一点出发，他反对文学艺术与现实政治直接挂钩。在1794年出版的杂志《季节女神》(Die Horen)的发刊词中，席勒提到，当时流行的热门话题是政治与革命，谁不谈论它们，谁就得不到应有的重视，更不会得到应有的荣誉。“但是，”席勒强调指出，“人的情绪越是受到眼前的狭窄的利害关系的冲击、束缚和压迫，这样的需要就更加紧迫：通过对纯人性的和超越一切时代影响的东西的广泛的和更深层次的关注来使情绪重新获得自由，把由于政治原因而分裂的世界在真善美的旗帜下重新统一起来。”席勒的观点非常明确，政治斗争和革命运动是“眼前的狭窄的利害关系”，它们使世界分裂，使人失去了自由。因此，为了使世界在真善美的旗帜下重新统一起来，为了使人重新获得自由，就必须用“纯人性的和超越一切时代影响的东西”来对抗这些政治斗争和革命运动。



基于上述认识，席勒完全接受了康德的艺术具有的“独立自主性”的观点，艺术不应被用于政治斗争，不应理会眼前的现实问题。这样，追求超时代的真善美就成为席勒美学的核心，同时也是古典文学的理论和行动纲领。当然，这也意味着席勒也像歌德一样彻底告别了狂飙突进运动。在狂飙突进时期他们把关注现实放在首位，竭力缩小艺术与现实的距离，而现在他们又要加深艺术与现实之间的鸿沟。席勒和歌德这种脱离现实、脱离政治的倾向，遭到了同代人以及后代人的批评，特别是把政治倾向看做衡量艺术的惟一标准的“青年德意志”(Junges Deutschland)更把他们当做敌对力量。

席勒所以反对艺术与现实政治挂钩，是因为他认为当时人类面临的最紧迫的任务不是建立什么样的制度，采用什么样的政体，推行什么样的政策，而是如何对付人被肢解、人被异化的严重局面。他在《论毕尔格的诗》中这样写道：“知识范围的扩大和职业活动的分割，必然使我们的各种精力成为一个个单体，它们只能分开来发挥作用。在这种情况下，几乎只有文学能把被分割开来的灵魂力量再统一起来，使头脑与心灵，敏感与机智，理性与想像达到和谐与统一的地步，仿佛在我们自己身上又重新建立起整体的人。”“整体人”(der ganze Mensch）的丧失是最大的弊端，恢复“整体人”是文学的最紧迫的同时也是最伟大的使命。因此，席勒美学的第二个特点就是它的核心是人。席勒对人的基本认识来源于康德的观点：人既是自然的又是理性的存在。不过，他不同意他的哲学老师把科学与宗教、伦理学与美学严格区分开来的做法，更不同意康德只强调人的义务否定人的自然欲求的主张。席勒在《论优美和庄重》(Über Anmut und Würde，1793)中指出，一个完善的人应该是一个把道德义务与自然欲求，把理性与感性和谐地统一起来的人。但是，由于人的生命受到各种物质条件的限制，这种像神一样完善的人在实践中是不会有的，但他却是所有人都应始终追求的目标。尤其是艺术，它

不仅应当表达这样的理想，而且这种理想也只有在艺术中才能实现。因此，席勒认为，戏剧舞台不应成为政治和道德审判的法庭，而应成为这样的场所：人们在那里超越了现实，超越了自己，体验到自己作为人的存在，觉得自己是“整体人”。

席勒虽然认为现代人丧失了人的整体性，但他并不认为恢复人的整体性就必须回到人类的过去。这就涉及到席勒对过去、现在和将来的看法，而这一点是席勒美学的第三个基石。席勒认为，古代希腊社会是人类历史上最美满的社会，那时的人是完整的人，他们过着幸福的自然生活。他同时也认识到，人类不可能长期停留在这样的阶段，文明的发展必然要打破原来的平衡。现代社会虽然不如古代社会完美，现代人虽然不如古代人完整，但这是发展使然，因而这不是倒退而是前进。这样，席勒就与文明悲观主义者卢梭不同，他面对现在，着眼未来，反对返回过去。现代人要想摆脱目前的困境必须把古代和谐统一的社会和古代全面均衡发展的人当做理想，并孜孜不倦地加以追求。在这方面，文学艺术起着极为重要的作用，它不仅可以充分表达这种理想，而且它是惟一可以使理想变为现实的领域。因此，席勒要创造一种“理想化的艺术”(Idealisierkunst)，充分表达艺术家心中的理想。

上面介绍的席勒的美学思想贯穿在他的所有美学著述中，但最集中的是他的美学代表作《审美教育书简》和《论质朴的和多情的文学》。下面我们分别介绍一下这两篇著述。

1.《审美教育书简》

席勒1793年到1794年把自己研究美学的心得分别写成若干封书信，寄给曾在他困难时期给予他慷慨帮助的丹麦国王奥古斯滕堡公爵(Herzog Friedrich Christian von Schleswig-Holstein-Augustenburg)。1794年2月哥本哈根宫邸失火，所有的信都不幸被焚。应奥古斯滕堡公爵的要求，席勒于1794年9月到1795年中根据原稿整理出这套书信，在整理过程中对原稿做了较大修改，并在1795年在他自己创办的《季节女神》杂志上连载，成了完整的美学论集，与收信人无多大关系。1801年这套书信收人《短小散文集》，题为《审美教育书简》(Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, 1795)。

在这套书信中，席勒第一次把迄今获得的关于艺术的本质和作用的认识与当时历史现实联系起来。当时欧洲最主要的因而也是最引人注目的事情就是科学技术的突飞猛进和法国大革命以及它的后续发展。在席勒看来，科学技术的发展，并没有使人更清楚地意识到自己首先是理性动物的存在，并没有使人更加懂得人能够而且必须自己管理自己，自己是自己的主人；相反，它使“效益”(Nutzen)成了“时代的大偶像”。另外，科学技术的发展导致了学科门类的细化和劳动分工的泛化，因而它不是增强了而是削弱了甚至是破坏了人的“整体性”，人自身被肢解了。在第六封信中，他这样写道：“现在，国家与教会，法律与道德分裂开了；享受与劳动，手段与目的，努力与报酬都彼此脱节。人永远被束缚在整体的一个孤零零的小碎片上，人自己也只好把自己造就成一个碎片。他耳朵里听到的永远只是他推动的那个齿轮发出的单调乏味的嘈杂声，他永远不能发展他本质的和谐。他不是把人性印在他的天性上，而是仅仅变成他的职业的和他的专门知识的标志。”

在《审美教育书简》中，席勒也明确反对暴力革命。他所以反对，是因为他认为当人的自然本能与道德理性还没有完全统一起来之前，革命只会助长人的自然本能，其结果是人变得无法无天，而当局为了维护正常的社会秩序只好对个人实行镇压。所以，他在第七封信中写道：“自由原则的赠与会成为对整体的背叛，如果这种赠与与一种还在发酵的力量为伍，如果它加强了已经占优势的自然；互相一致的法则会成为对个体的专横统治，如果这个法则与一种已经占统治地位的弱点和物质的限制相联系，如果它扑灭了独立自主性和独特性闪烁出的最后一点火花。”

但是，面对科学技术发展带来的人的整体性的丧失和法国大革命引起的混乱，席勒并不是哀叹和抱怨，而是积极想办法应对这样的困难。他认为，所有问题的症结，就是人的自然属性与理性属性的分离。因此，解决问题的惟一途径，就是使感性与理性结合起来，而结合的方式又不损害任何一方。那么，什么能使它们结合起来呢？艺术！不过，这种艺术不是一般的艺术，而是一种“理想的艺术”。在这种艺术中，起作用的只有人的“游戏冲动”(Spieltrieb)即由“感性冲动”(sinnlicher Trieb)与“形式冲动”(Formtrilb)相结合而形成的第三种冲动。“因此，当两种冲动统一地在游戏冲动中活动时，游戏冲动将使我们的形式特性和物质特

性,将使我们的完善和幸福同时都成为偶然的。正因为它使两者都成为偶然的,又因为随着必然性的消失偶然性也会消失,因而使游戏冲动在这两者之间又扬弃了偶然性,把形式送入物质之中,把实在送入形式之中。由于它夺去了感觉和热情的那种强有力的影响,就使它们与理性观念相一致;由于它消除了理性法则的精神强制,就使它同感官的兴趣相调和"。这也就是说,游戏冲动既从物质方式也从精神方面将人置于自由之中。所以,席勒在第十五封信中说:"只有当人是完全意义上的人,他才游戏;只有人游戏时,他才完全是人。"

在游戏中,人又体验到他已经丧失的因而在现实生活中根本找不到的人的自然属性和理性属性的和谐统一,人有了这样的体验就处于审美状态(der ästhetische Zustand)。席勒将这种"审美状态"也称为"审美国度"(der ästhetische Staat)或"美的假象国家"(der Staat des schönen Scheins)。这种"美的假象国家"在哪里呢?席勒回答说:"按照需要,它存在于每个向往自由的人的灵魂里,按照实际人们只能在极少数被遴选出来的人群中才能找到……"所以,"美的假象国家"不是现实,但也不是空想,不是乌托邦,而是理想、希望和目标,每个人都应努力争取,虽然并不见得一定能够达到。这就是对人进行审美教育所要达到的目的。

2.《论质朴的和多情的文学》

《论质朴的和多情的文学》(Über die naive und sentimentalische Dichtung,1795/1796)是席勒发表的最后一篇正式的美学论文,它于1795年写成,从1795年底到1796年初在《季节女神》杂志分三期连载。席勒写这篇长文的目的是区分那些虽然彼此相关但又有原则区别的概念,如素材与形式,偶然与规律,心灵与头脑,自然与理性,爱好与义务,理想与现实,优美与尊严,质朴与多情,古代与现代,等等。当然,最主要的是区别质朴(naiv)与多情(sentimentalisch)这一对概念,因为它不仅关系到古代与现代的区别,也关系到席勒自己与歌德的创作倾向的区别。

席勒发现,他与歌德有很多不同:歌德靠直观体验世界,他通过分析认识世界;歌德相信直觉和本能,他相信理智和思考;歌德追求自然真实,他追求概念准确。总之,歌德倾向于实际,他倾向于理念。席勒还进一步发现,歌德与他的这些不同,同时也是古代文学(也就是古代希





腊文学)与现代文学的区别。歌德的创作倾向和方法可以归入古代文学的范畴,而他自己的创作倾向和方法则属于现代文学。因此,席勒觉得,有必要确定古代与现代文学的主要特征。在他看来,古代文学最本质的特征就是质朴,而现代文学的主要特征就是多情,因而他称古代文学为"质朴文学"(die naive Dichtung),称现代文学为"多情文学"(die sentimentalische Dichtung)。古代文学与现代文学的不同,直接源于古代人和现代人的不同。古代人天然地就拥有思想与情感,个人与社会的统一,而这种统一在现代人身上已经丧失,他们只是热切地希望恢复这种统一。因此,古代人是拥有这样的统一,现代人是追求这种统一。这样,就产生了两类作家,两种文学。一类作家(如古代作家以及现代的歌德)天然地就与自然保持统一,并且本能地从这种统一出发进行创作,这样的作家就是"质朴作家",他们创作的文学就是"质朴文学"。另一类作家(如现代作家以及席勒自己本人)已经丧失与自然的联系,但他们又自觉地要在自己的作品中恢复这种统一,这样的作家就是"多情作家",他们创作的文学就是"多情文学"。质朴文学的前提是理想与现实的统一,它生动地描绘幸福美满的自然状态;多情文学的前提是理想与现实脱离,它是通过表现在理想中恢复了整体性的完善的人来感动读者。前者立足现实,后者立足理想;前者重实,后者重情。在多情作家中,席勒又以他们对待现实的不同态度出发区分出三类作家:如果作家从理想出发抨击现实,他们就是讽刺作家(der satirische Dichter);如果他们以理想为尺度对没有达到理想要求的现实表示哀叹,他们就是哀歌作家(der elegische Dichter);如果他们把理想当做现实来描写,他们就是田园作家(der idyllische Dichter)。

## 四 歌德与席勒的合作

### (一)建立友谊联盟

从1794年一直到1805年席勒逝世,歌德与席勒之间长达十年的友谊和合作,不仅在德国文学史上绝无仅有,就是在世界文学史上也极为罕见,他们之间的友谊和合作在任何意义上都堪称典范。不过,值得注意的是,在他们正式建立友谊之前,这两位德国文坛巨人曾长期老死不相往来,彼此都对对方心存芥蒂,甚至怀有敌意。歌德自认为自己年纪

比席勒大，成就和名望比席勒高，不愿承认席勒的成就，对席勒总是居高临下，冷淡矜持，故意摆出一副不屑一顾的架势。歌德的这种态度大大伤害了席勒的自尊，席勒有点恨歌德，更不愿主动与他接近。1788年9月7日席勒日后的妻子莎洛特（Charlotte）和她的姐姐卡罗莉内（Karoline）曾安排歌德与席勒会面，想为这两位大作家提供一个彼此接近的机会。但事与愿违，两人不仅没有彼此接近，反而增加了对对方的反感。席勒五天以后在给克尔纳的信中说："我怀疑我们两个能否彼此接近。"席勒认为歌德是"极端个人主义者"，承认他十分恨歌德。但是，另一方面，席勒又"打心眼里喜爱他（指歌德——引者）的精神，认为他十分伟大"。因此，席勒在1789年2月2日给克尔纳的信中说：歌德"在我心中引起一种又恨又爱的混合感情"。正是，这种矛盾心情使席勒不与歌德来往。1789年席勒当上了耶拿大学的教授，耶拿与魏玛同属魏玛王国，两座小城近在咫尺，席勒与歌德并没有因此有什么来往。

到了18世纪90年代，情况发生了变化。首先，法国大革命以后，欧洲各国出现了政治革命的浪潮，德国虽然不具备进行政治革命的条件，因而也不可能爆发革命，但关注革命，关注政治还是一种不可阻挡的趋势。席勒在法国大革命初期曾一度拥护革命，但很快他就与歌德一样对革命持否定态度。他们俩都认为，社会进步不能指望以改变政治制度为目标的政治革命，社会进步的根本动力是人，是人的思想和灵魂，因而净化人的灵魂是最重要的。这样一来，他们就与时代的潮流相背，与一切倾向革命或关心政治的人处在对立的状态。其次，到了18世纪90年代，歌德与席勒都完全脱离了狂飙突进文学运动，走向古典，这样他们就与原来同他们一起参加狂飙突进文学运动的作家产生了距离，甚至与他们产生了矛盾，如他们与赫尔德、毕尔格等人的关系。18世纪90年代新涌现出来的作家，如浪漫作家以及让·保尔等，虽然在某种程度上也崇敬他们，但这些作家的倾向与道路与他们不同。这也就是说，他们与当时活跃在文坛的新老作家缺少共识。再其次，到了18世纪90年代，文学市场已经形成，广大读者已成为文学关系中不容忽视的因素，那些能适应读者和观众的作家，如伊夫兰德等人，就备受青睐。而歌德与席勒，为了保持文学的纯正性，仍然坚持不为广大读者写作，只求真实地表达自己的思想和感情。这样做的结果，是他们的作品在社会上几乎没有什么反响。总之，到了18世纪90年代，歌德与席勒就像奥林匹斯山上的神一样，高居众多作家和读者之上，有的人虽然仰视他们，但并不是他们的知音；有的人不理睬他们，或者攻击他们。这样歌德和席勒就感到十分孤独。但是，另一方面，他们不仅没有因此就放弃他们的理想，反而更加坚定了实现他们理想的决心。从席勒1795年8月3日写给费希特的信可以看出这种心情，席勒在信中写道："再也没有比现在德国的读者与观众的品位更粗俗的了。我的生活的真诚计划，是改变这种低俗的品位，而不是以他们为典范。到目前为止，我还没有做到这一点，那不是因为我选错了手段，而是因为读者与观众习惯于把他们的阅读当做一种极度轻率的事情，在审美方面堕落到难以自拔的地步。"正是这样一种心情和决心，使他们在各自的心中，产生出一种强烈的愿望和迫切需要，与一个同自己具有相同理想的人一起合作，交流思想，相互切磋。正是这种愿望和需要使这两位本来互不来往的文坛巨人走到一起。





歌德与席勒的接触是从席勒创办《季节女神》杂志开始的。席勒创办这份刊物是为了给德国的文化名流提供一个论坛，他邀请当时德国文化界的知名人士赐稿，被邀的人当中自然也包括歌德。席勒给歌德的邀请信是1794年6月13日发出的，歌德于1794年6月24日就复信给席勒，赞同席勒的举动，并表示愿意供稿。歌德如此迅速答复席勒，不管是出于礼貌，还是由于与席勒合办刊物的有费希特这位当时歌德十分器重的人物，这都是一个好兆头，他们俩也许可以走向合作。事实果真如此：不到一个月他们俩就在耶拿见面，正式建立起友谊。1794年7月20日自然研究会在耶拿举行报告会，歌德作报告，席勒坐在听众席。报告完了，他们俩在走廊偶然相遇，彼此就交谈起来。两人谈得十分投机，边走边谈，一直谈到席勒家里，歌德向席勒演示了植物进化的过程。歌德讲完之后，席勒摇摇头说："这不是经验，这是理念。"席勒的话使歌德感到惊骇，席勒一语道破了他与歌德的分歧。但是，另一方面，既然席勒把歌德认为是经验的东西看做理念，那就表明他们从根本上是一致的，只是着眼点不同。这样，他们俩就不仅可以合作，而且必须合作。席勒1794年9月1日写给克尔纳的信中谈到他与歌德的长谈时说："在两个观念中，有一种意想不到的一致，因为这种一致是从不同的观点出发得出的，因而就更加有趣。每个人都补充另一个人……我高兴地期待一种对我们十

分有益的思想交流。”歌德后来在回忆他们的这次会面时也说：“通过客观与主观之间最大的、也许是从未平息过的竞赛，我们确定了一个联盟，这个联盟从未中止过，对我们和别人都起过某些良好的影响。”

这样，1794年7月20日的长谈就成为歌德与席勒十年友谊的开始，十年合作的开端。他们所以能结成友谊联盟，而且一经建立就坚定不移，一直到席勒逝世，最根本的原因就是他们发现他们追求的目标是一致的。这个目标，就是要创立这样一种文学，它应继承古希腊文学的伟大传统，应具有高雅性和经典性；它应当坚持文学独立自主的原则，不受任何文学以外的东西的干扰，不应带任何功利的色彩；它应当提高读者和观众的审美品位，净化他们的灵魂，而不应迎合他们的需要；它应当以人为本，关心人的命运，关心人的成长。总之，这种文学是一种形式完善、语言纯正、充满人道主义精神的文学。在这个共同目标之下，歌德与席勒结成联盟，但他们并没有因此放弃他们各自的特点，他们这个友谊联盟的最大的特点之一，就是“志同”而“道不合”。那么，他们之间有那些不同呢？歌德重经验，席勒重理念；歌德重现实，席勒重理想；歌德倾向现实主义，席勒倾向理想主义；歌德善于观察，席勒长于思考。在对待自然的问题上，歌德亲近自然，直接观察和研究自然，席勒是借道哲学了解自然。他们俩对基督教的态度也不同，席勒把基督教看做是惟一符合他的审美理想的宗教，而歌德则认为基督只不过是体验人的爱心的符号，基督教本身并无多大价值。所有这些不同，不仅没有妨碍他们合作，反而成为他们真诚合作的动力。他们俩都认识到，对方的长处正好是自己的短处，两人加在一起才能构成一个完整的整体。因此，他们之间的友谊的另一个特点就是无条件地尊重对方。所谓“尊重”，不仅仅是求同存异，更主要的是虚心听取对方的想法和建议，在竞赛中取长补短。所以，歌德与席勒之间友谊和合作，是最真诚的相互信任和相互尊重，是深刻而生动的思想交流。他们在十年间写的作品，是他们相互启发、共同商量的产物。

歌德与席勒真诚合作，对他们来说是不期而遇的幸福，他们俩都进入了他们创作生涯中的第二个高峰期，他们的一部分传世名作都是在这十年中写成的，而且都是通过他们相互切磋写成的。歌德把《威廉·迈斯特的戏剧使命》发展扩大成为《威廉·迈斯特的学习年代》，在《浮士德





初稿》(Urfaust)和《浮士德，一个片断》(Faust. Ein Fragment)的基础上写成了《浮士德》第一部(Faust. Der Tragödie erster Teil)，长篇叙事诗《赫尔曼与窦绿苔》也是在这十年中完成的。席勒的晚期戏剧《华伦斯坦》(Wallenstein)、《玛丽亚·《论优美和庄重》》(Maria Stuart)、《奥尔良的姑娘》(Die Jungfrau von Orleans)、《墨西拿的新娘》(Die Braut von Messina)、《威廉·退尔》(Wilhelm Tell)以及未完成的剧作《德梅特里乌斯》(Demetrius)。席勒在全面转向戏剧创作之前，于1795年首先写的是诗歌，也就是说，席勒的第二个创作期是以诗歌为开端的。他的这些诗歌表达了他在研究美学、哲学和伦理学时获得的认识，赋予抽象的概念以形象具体的形式和炽热深切的感情，因而不仅思想深刻，而且形式精湛，极具魅力。这些诗歌称为“理念和思想诗”(Ideen-und Gedankenlyrik)，其中包括《理想》(Die Ideale，1795)、《理想与生活》(Das Ideal und das Leben，1795)、《光与热》(Lichte und Wärme，1795)等。

歌德与席勒建立友谊联盟之后，除了面谈以外，书信是他们之间最主要的交流形式，他们之间的书信来往十年来从未间断，一直延续到席勒逝世。这些书信不仅记载了这两位巨人之间的友谊，它们的内容还包括这两位大师就文学、哲学、政治等方面的问题发表的精辟见解以及他们对对方已经写出的作品的批评和对对方计划写的作品的建议等等。因此，这些信既是研究歌德和席勒不可不读的珍贵资料，也是美学和文学理论的经典文献。歌德在席勒夫人莎洛特的帮助下把他与席勒之间这些信收集起来，编辑成书，于1828年和1829年出版，这就是著名的《席勒—歌德书信集》(Briefwechsel Schiller-Goethe)。

（二）“赠辞之战”

《季节女神》原本是由席勒创办的，但由于不久席勒与歌德结成友谊联盟，因而这份杂志就成为实现他们俩共同目标的媒介，成了由他们俩创造的德国古典文学的机关刊物。歌德和席勒计划在这份刊物上探讨除了宗教和政治问题以外的所有重大问题，以提高德国的文学水平，使政治上分裂的德国成为一个统一的文化大国。他们对这份杂志寄予厚望，希望通过它把他们的认识和主张传播开来，把他们的精神和品味灌输给大众，吸收更多的作者和读者到他们的周围，从而创造一种有利于高雅文学蓬勃发展的良好氛围。但是，事与愿违，《季节女神》出版以

后，并没有达到预期的效果，不仅读者寥寥，而且还招来了各方的批评和攻击，到1797年不得不停刊。在反对者当中，除了其他的杂志以外，还有当时的名人，如哈勒大学的教授雅各布(Ludwig Heinrich von Jakob)、启蒙运动重要代表人物之一尼考莱。另一个虽算不上名人，但攻击的火力最猛烈，他就是布雷斯劳的一位中学校长曼佐(Johann Kaspar Friedrich Manso)，此人到了18世纪90年代仍然坚定地维护该世纪40年代的博德默尔的主张。《季节女神》出版后遭到如此命运，使歌德和席勒大失所望，令他们非常气愤；他们更清楚地感到，这些迂腐之徒是振兴德国文化的最大障阻，是他们的最可怕的敌人，对这些人所代表的思想倾向决不能听之任之，必须予以反击。因此，歌德和席勒与这些人的反对者展开论战，并非出于轻率和高傲，而是为了德国文化的发展。

首先，他们在自己的文章中，歌德在他的《文学上的无短裤主义》中，席勒在他的《论质朴的和多情的文学》中，批判了文学界存在的错误倾向。不过，他们认为，仅仅这样做，不足以反击反对势力。他们觉得，他们应当找到一个文学形式，集中火力回敬反对者。这种形式应当尖锐泼辣，幽默机智，短小精悍；用这种形式既能击中对手的要害，又能引起读者的兴趣。他们找到这种形式，就是“赠辞”(Die Xenien)。Xenien实际就是Epigramm(中文译成“铭辞”或“箴言诗”)。这种诗体最初出现在古希腊，每首诗只有两个诗行，写在墓碑上、建筑物上。后来发展成为一个独立的诗体，除了上述功能外，还用以表达对某人的敬重，对某事的纪念，甚至表达深刻的思想，因此译成中文也叫“箴言诗”。古希腊的这种诗体传到了古罗马，马尔提阿利斯(Mareus Velerius Martialis)是写这种诗的大师。马尔提阿利斯对铭辞或曰箴言诗的一大贡献，就是把它也用于讽刺，他的诗集第十三卷中的诗都是讽刺性的，并冠以Xenien(赠辞)这个名称。Xenien这个词来自希腊文的Xenion，意思就是“赠礼”，马尔提阿利斯在反讽意义上使用这个词，他在诗中嘲讽各种社会恶习。

一个偶然的机会，歌德读到了马尔提阿利斯的“赠辞”，觉得这种形式特别适合“审判”他和席勒的反对者。于是，于1795年12月23日写信给席勒，正式建议用“赠辞”这种形式反击攻击他们的杂志，紧接着于12月26日又寄给席勒十二首他自己写的“赠辞”，并且把它们也叫做Xenien。1795年12月29日席勒复信歌德，完全赞同歌德的意见，并建议把攻击对





象由杂志扩大到所有反对他们的人，扩大到文学界所有的庸人和蠢材。这样，一场所谓的“赠辞之战”(Xenien-Krieg)就拉开了序幕。到1796年1月他们已经写出了将近二十首“赠辞”，他们计划出一本书。但到1796年5月他们放弃了出书计划，决定把写好的“赠辞”登在席勒编的《艺术年鉴》，即《1797年的艺术年鉴》(Musenalmanach für das Jahr 1797)上。这样，1796年被称为“赠辞之年”(Xenienjahr)，《1797年的艺术年鉴》被称为《赠辞年鉴》(Xenien-Almanach)。

近代以来，文学创作越来越成为单个人的单独的精神劳动，很少有像古代曾经有过的那种作品，是由若干人集体创作的，尤其像歌德与席勒这样的作家，更难以想像他们能共同写一部作品，因为他们的思想观念和写作风格都迥然不同。但是，正是他们俩共同写出了几百首“赠辞”，很大一部分“赠辞”至今人们仍然分不清它们的作者究竟是歌德还是席勒，事实上就连他们自己也说不清有些“赠辞”究竟应该归谁。他们常常是一个人出思想，一个人写词句；一个人写正文，一个人加标题；一个人写初稿，一个人修改补充。总之，他们俩在写赠辞时是充分合作的，这种合作在文学史上实属罕见，因而被传为美谈。

歌德和席勒写的这些“赠辞”都是讽刺性的，而且正如席勒所建议的，讽刺的对象并不局限于杂志，当时的各种文学流派以及它们的代表人物，都成了他们讽刺的对象。受到他们攻击的个人不仅有前面已经提到的攻击《季节女神》最厉害的三个代表人物，即尼考莱、雅各比和曼佐，而且还有拉瓦特、克洛卜施托克、让·保尔、伊夫兰德、科策布、施莱格尔兄弟，甚至还有福尔斯特。除了文学界的代表人物以外，科学界和哲学界的一些人和流派也是他们讽刺的对象，歌德鞭打牛顿的追随者，席勒攻击一些哲学流派。当然，受攻击的不光是个人以及他们的作品，此外还有文学艺术界和科学界以及社会生活中普遍存在的空洞和平庸，浮夸和吹牛，低级和庸俗。歌德与席勒写的赠辞也不光是讽刺，同时也还有颂扬。比如，他们赞扬莱辛：“你生前我们敬重你，像诸神中的一位；/现在你死了，你的精神统治所有的精灵。”他们颂扬康德：“情况就是如此：一个富人可以养活很多乞丐！/如果国王们要盖房子，零工们就有活干。”他们也赞扬福斯。

《赠辞年鉴》出版后引起巨大反响，人们争相阅读，很快就出了三

版。所有被讽刺的人，都没有被指名道姓，因而人们纷纷猜测某一首诗讽刺的到底是谁。另外，歌德与席勒并没有把"赠辞"当做纯粹的战斗工具，而是首先把它们看做是文学作品，这些赠辞形式完美，用词讲究，具有很强的艺术性和感染力，这也是它们吸引读者的一个原因。不过，另一方面，由于赠辞攻击了许多人，也就引起了这部分人的不满和愤怒，他们纷纷反击，所谓"赠辞之战"进一步升温。许多受攻击的杂志组织文章反击，有些受攻击的个人也匿名发表"赠辞"回敬歌德和席勒。有的人为发泄对歌德和席勒的愤怒，甚至不惜恶意中伤，造谣诬蔑。

"赠辞"的发表引起如此强烈的反响，招来这样的后果，是歌德和席勒始料不及的。歌德在晚年回忆这段经历时，感到很后悔，当时不该攻击那么多人。歌德和席勒写"赠辞"的真正目的是扫除妨碍德国文学发展的障阻，既然正常的论争变成了人身攻击，他们就觉得论争没有必要再继续下去了，对攻击者最好的回答是创作出优秀的作品来。因此，1796年11月15日歌德写给席勒的信中说："撰写赠辞这一无所顾及的冒险之举之后，我们必须尽全力致力于伟大的和有价值的创作，把千变万化的性格转化成高尚善良的人物形象，以羞辱我们的所有敌人。"席勒完全同意歌德的意见，"赠辞之战"就此停战。1798年的《艺术年鉴》不再是"赠辞专号"，而是"叙事谣曲专号"。

（三）"叙事谣曲年"

1796年是"赠辞年"，1797年是"叙事谣曲年"(das Balladenjahr)，这一年歌德与席勒一起写叙事谣曲。这次合作，与上一年的合作不同之处，就是各写各的，彼此商量，相互竞赛。1797年写的叙事谣曲，刊登在《1798年的艺术年鉴》(Musenalmanach für das Jahr 1798)上，其中歌德写的有：《掘宝者》(Der Schatzgräber)、《传奇》(Legende)、《科林斯的未婚妻》(Die Braut von Korinth)、《神与歌舞伎》(Der Gott und die Bajadere)、《魔术师的弟子》(Der Zauberlehrling)等；席勒写的有：《潜水者》(Der Taucher)、《手套》(Der Handschuh)、《波吕克拉忒斯的戒指》(Der Ring des Polykrates)、《托根堡骑士》(Ritter Toggenburg)、《伊俾库斯的鹤》(Die Kraniche der Ibykus)、《锻铁厂之行》(Der Gang nach dem Eisenhammer)。歌德和席勒写叙事谣曲的热情持续到1798年，这一年歌德写完了《一组关于美丽的磨坊姑娘的叙事谣曲》(Balladenzyklus von





der schönen Müllerin）等，席勒写了《屠龙大战》(Der Kampf mit dem Drachen)、《人质》(Die Bürgschaft)等。

歌德与席勒结盟以后，开始了他们各自的创作新阶段，歌德主要写叙事作品，席勒准备写戏剧作品。从自己的创作实际出发，他们都感到，弄清叙事作品和戏剧作品的本质和特征，它们之间的区别和界限，十分必要。因此，他们一边通过书信就这些问题进行讨论，一边阅读有关作品。歌德重读了荷马史诗和沃尔夫(Friedrich August Wolf)为荷马史诗写的导言，并第一次读了亚里士多德的《诗学》(Poetik)；席勒读了索福克勒斯(Sophokles)、欧里庇得斯、莎士比亚等人的作品。根据他们共同研究所获得的认识，歌德写成了论文《歌德与席勒论叙事和戏剧文学》(Über epische und dramatische Dichtumg von Goethe und Schiller, 1797)。在进行这项研究的过程中，歌德和席勒都被以荷马史诗为代表的古代说唱文学(Rhapsodie)所吸引，都感到有必要继承和发扬这种文学形式。由此，他们的目光就转向叙事谣曲，他们认为它是古代说唱文学在现代的对应物。利用叙事谣曲，既可以保持古代说唱文学的特点，又能表达现代的思想，从而实现席勒在《论质朴的和多情的文学》中提出的要求：古代与现代，朴素与多情的结合。这样，歌德与席勒就在1797年5月到6月间在耶拿决定一起写叙事谣曲。

我们已经知道，叙事谣曲也是狂飙突进诗人最喜欢的体裁之一，当时歌德本人也写了不少叙事谣曲。需要强调的是，狂飙突进时期的叙事谣曲与古典文学时期的叙事谣曲有很大的不同。那时，叙事谣曲被看做是纯粹的民间文学的形式，因而突出它的民间性和大众性；在古典文学时期，叙事谣曲更多地被看做是高雅文学的一种形式，强调它的典雅性和朴实性。席勒在《论毕尔格的诗》中严厉批评毕尔格，说他为了取悦下层民众而迁就他们的低级趣味。席勒认为，诗人的任务就是把"粗俗的大众"提高到诗人的水平，净化他们的灵魂。歌德完全同意席勒的观点，并且一致认为，叙事谣曲必须生动具体，必须表达理念。当然，他们也同意，不能完全取消叙事谣曲的特色，即由所谓的"歌手"以一定的曲调向公众歌唱或朗读故事。

1. 歌德的叙事谣曲

这样，1797年歌德自己写的叙事谣曲也就与他以前写的不同。歌德

把叙事谣曲看做是文学中的“原始植物”(Urpflanze)，它是生机勃勃的，但从审美上尚未完成发展的原生态，“因为在这里（指叙事谣曲——引者）各种因素（即叙事的、戏剧的、抒情的——引者）尚未分开，它们聚集成一个生机勃勃的原始一体”，这种“原始一体”具有一种神秘性。从这一认识出发，歌德以前写的叙事谣曲，如《渔夫》、《魔王》，特别渲染大自然的神秘力量。1797年写的某些叙事谣曲，如《掘宝者》或《魔术师的弟子》虽然也有这种自然的神秘性，但并不占主导地位。在这时写的叙事谣曲中，人们听到的不再是自然的声音，而是艺术的语言，“歌手”们不再是用朴素简单的民歌曲调歌唱，而是用艺术性很强的格律化的语言朗读。不过，这时的叙事谣曲与以前的叙事谣曲的最大不同，是不再着重表达情感，而是表现理念。《掘宝者》实际是一首富有教育意义的寓意诗，教育人要踏实地认真劳动，不要相信依靠什么“魔力”就可获得财宝。《科林斯的未婚妻》拿希腊人崇尚的自然感情与基督教所推行的禁欲主义相对照，证明基督教的所谓道德是违反人性的。

歌德1797年写的叙事谣曲中最完善的要算《魔术师的弟子》和《神与歌舞伎》。《魔术师的弟子》讲了这样一个故事：老魔术师有事外出，小徒弟觉得自己终于有机会展示一下自己的才能，他要像师傅那样使用魔法。他用魔法招来了滔滔大水，接着命令笤帚带着水壶去取水。笤帚很快就把所有容器都装满了水，小徒弟念咒语，让笤帚停止取水。不料，小徒弟忘了咒语的最后部分，笤帚仍然继续取水。小徒弟眼看着大水淹没了整个房子，他一点办法也没有，他咒骂笤帚，也无济于事。这时，他突然灵机一动，把笤帚折成两截，以为这样它就再也不能动弹。事与愿违，笤帚不仅没有因此停止取水，反而一个变两个，取水量增加了一倍。小徒弟实在没有别的办法，只好呼喊师傅，承认自己闯下了大祸。师傅毕竟是师傅，他终于平息了小徒弟招来的祸害。这首叙事谣曲涉及到两种关系，一是徒弟与师傅的关系，也就是外行与内行的关系；二是人与自然的关系。徒弟就是徒弟，只要还处在学徒阶段就仍然是外行。既然是徒弟，那他就不可能做只有师傅才会做的事，也就是说，外行决不能冒充内行。对师傅也就是对内行来说，易如反掌的事，对徒弟也就是对外行就成了无法企及的事。这个小徒弟的最根本的错误是，他不懂魔法，还要使用魔法，结果是他完全被魔法控制，因而他说：“我召唤来的精灵，现在却无法摆脱。”歌德借此也说明了人与自然的关系，人如果不研究自然，结果只能被自然所控制。



《神与歌舞伎》的副标题是《印度传奇》(Indische Legende)。印度的“世界之王”摩诃天(Mahodäh)第六次下凡，视察人间。他来到一座城市，遇到一位美貌的少女。他很有礼貌地问她是何人，她不说自己的名字，只说“我是歌舞伎”，并说“你要什么都可得到满足”。她已经完全忘记自己是个人，把自己完全当做供别人享受的工具，把自己等同于自己的职业。虽然这个女孩已经堕落到这种地步，摩诃天还是发现她仍有“一颗人的心”。于是，为了挽救她，为了激活她的人性，他想了很多办法，包括与她相爱，进而同床。正是在相爱中，这位姑娘的人性得以恢复。摩诃天死在她的怀中，她悲痛万分。当摩诃天的尸体运到火葬场，准备火化时，她及时赶到，并以使空气震荡的声音喊道：“我要再看到我的丈夫！/我要到坟墓里寻找他。/我怎么能让它化为灰烬/这神的玉体？/他曾经属于我！而且只属于我！”牧师以悲切的语气告诉她，他不是她的丈夫，她不必为他的死而悲伤，更没有义务与他一同去死。牧师看似实事求是，实则冷酷无情的话更增加了她的哀伤，“她伸出她的手臂/跳入炽热的死亡之火”。这时，摩诃天从火中站起，他们俩拥抱在一起，升上天空。一个灵魂得救了。这首叙事谣曲的主题与《浮士德》的主题有相似之处：人在任何情况下都不会完全丧失人性，因而对于任何犯下罪过的人都不要放弃对他的启发和引导，爱可以使人由恶变善。任何人只要肯于从罪过中走出来，他就能得救，就能成为真正的人。歌德的这首叙事谣曲遭到了许多人，特别是赫尔德的反对，因为他把妓女当做可以“解救”的对象，他正面提到性行为。从基督教的观点看，“妓女”十恶不赦，性行为丑恶下流。歌德反其道而行之，是对基督教的嘲讽，身为牧师的赫尔德当然不能听之任之。

无可否认，歌德在与席勒一同写叙事谣曲期间，自觉不自觉地向席勒靠拢，也努力表达理念。不过，这毕竟不是他的强项，更与他的天性相悖。因此，在1797年已经开始写《一组关于美丽的磨坊姑娘的叙事谣曲》中，歌德就回到原来的轨道，人们又清楚地感到民歌特有的快速节奏。在以后写的叙事谣曲中，歌德虽然有时也想表达一种理念，但他总是尽量避免直接说出，如《婚礼歌》(Hochzeitlied, 1802)、《骑士库尔特迎亲》

(Ritter Kurts Brautfahr, 1803)以及《忠实的艾卡特》(Getreuer Eckart, 1813)。

2. 席勒的叙事谣曲

席勒于1795年与歌德建立了友谊联盟，他的第二个文学创作期正式开始。他首先创作的既不是戏剧，也不是叙事谣曲，而是一般诗歌。他写的第一首诗是《生活的诗意》(Poesie des Lebens ,1795)，接着他又写了《歌的威力》(Die Macht des Gesanges, 1795)、《孔夫子的箴言》(Spruch des Konfuzius, 1795)、《形而上学家》(Der Metaphysiker, 1795)、《致一位空想改革家》(An einen Weltverbesser, 1795)等。这些诗是席勒由哲学、美学和伦理学研究转向文学创作之际写成的，理论研究中获得的成果是这些诗的中心内容，因而这些诗被称为“理念和思想诗”(Ideen-und Gedankenlyrik)。

1796年席勒与歌德一起集中精力写叙事谣曲，当时的歌德正在写叙事作品，而席勒正在写戏剧作品，因而歌德的叙事谣曲有更多的叙事成分，而席勒的叙事谣曲中戏剧因素占上风。但是，要运用戏剧技巧，就得用大量篇幅介绍人物以及与他们有关的许多细节，这在叙事谣曲的有限的范围内显然是难以办到的。为了避免这样的尴尬，席勒在他的叙事谣曲中采用的都是现有的、已经熟知的故事。例如，《潜水者》讲述的是发生在14世纪的一则传说；《手套》的故事早已在英法两国作家的作品中出现过；《波吕克拉忒斯的戒指》取材于古希腊历史学家希罗德(Herodot)的历史著作；《托根堡骑士》取材于提罗尔地区的传说；《锻铁厂之行》的故事来自18世纪法国作家布莱东(Nicolas-Edme Retif de la Brentonne)的小说；《伊俾库斯的鹤》中的“伊俾库斯的鹤”在希腊语中早已成为成语；《屠龙大战》取材于历史记载；《人质》的故事出自拉丁语作家许吉努斯(Hyginus)的《故事》(Fabelsammlung)。席勒叙事谣曲中的戏剧化情节以及人物的活动和对话都是为最后要说出的那个理念做准备的，这些情节和人物最后都归结到一个理念。例如，《潜水者》中的国王把杯子扔进大海，并说谁能把它取回，它就归谁。一个青年接受挑战，取回了杯子，把杯子交给了国王。但国王把杯子又扔进大海，并对年轻人说，他如能再取回，就封他为骑士，与公主成亲。青年毫不犹豫地跳人大海，但没有回来。《手套》的开始是国王以及达官贵人正在观赏兽斗。狮子、老虎与豹子相继出场，展开厮杀，席勒把动物以及它们在厮杀中的凶猛写得精彩绝伦。动物厮杀正酣，台上的一位美女突然把一只手套扔到台下，而且正好在老虎与狮子之间，她要正向她求爱的骑士把手套取回，以表他的诚心。这位骑士二话没说，跳进斗兽场，取回手套。那位美女因此对他含情脉脉，但他拒绝美女的求爱，离她而去。这两个叙事谣曲都有极富戏剧性的情节，都有性格鲜明的人物，但最终是要告诉人们：面对无理和残暴，人们应当勇敢地接受挑战；不是为了获得财富，不是为了讨得美女的欢心，也不是为了荣誉，而是为了人的尊严。

在席勒的叙事谣曲中，最完美的当属《人质》。主人公默罗斯对叙拉古城的统治者的残暴忍无可忍，为了把该城从暴君的统治下解放出来，他身藏匕首，进入宫廷，准备杀死暴君。不慎被人发现，落入暴君之手，被判绞刑。他对死早有准备，只是他妹妹要办喜事，他请求给他三天宽限，到时一定回来接受绞刑，在此期间让他的朋友当人质，他如果到时不归，由当人质的朋友顶命。暴君既不相信友谊，也不相信会有人愿意当人质；他也不相信忠诚，不相信默罗斯为了朋友会准时回来。这位暴君痛快地答应了默罗斯的请求，默罗斯的朋友也爽快地答应给默罗斯当人质。现在的问题是，就看默罗斯本人会不会回来，会不会准时回来。给妹妹办完婚事以后，默罗斯立即起程回叙拉古，不料时间、大自然和坏人成了他能如期返回的最大障阻。时间非常紧迫，他必须以最快的速度行走。糟糕的是，天降大雨，河水泛滥，桥梁冲坏，船只停驶，他无法从河这边到达河那边。在这危机时刻，他不顾一切，跳人水中，泅水来到对岸。刚刚上路，又遇到一群强盗，拦住了他的去路。为了及时赶到，拯救朋友，他鼓起了最大勇气打死了其中的三个，扫除了前进路上的最后的外在障阻。不过，这时他已经精疲力竭，体力上已经无法保证他能按时回到叙拉古城。他奇迹般地发现了一股清泉，饮后恢复了体力。这时传来了可怕的消息，他的朋友已被绑在十字架上，马上就要执行死刑。在这个情况下，他忠实的管家劝他，赶快往回走，因为他已经救不了朋友，现在只能救自己。往前走必然送命，往回走还可以逃命。默罗斯面临最大的考验，他的回答非常明确，无论如何要前去救朋友，“如果太晚了，我不能/及时出现救他/我就与他死在一起，/不能让血腥的暴君可以炫耀/朋友竟然失信于朋友。/让他残杀两个/让他相信爱和忠诚”。默

罗斯终于及时赶到，两个朋友拥抱在一起，他们之间的友谊和爱，他们各自对对方的忠诚，感动了所有在场的人。暴君也为之感动，不仅免除了对他们的惩罚，而且对他们说，“你们征服了我的心”，承认忠诚不是“空洞的虚幻”，并请求成为他们两人的这个友谊联盟中的“第三人”。这首叙事谣曲，不仅故事紧张生动，充满悬念，而且所要表达的思想非常明确：主人公原想通过暴力推翻暴君的统治，结果不仅达不到目的，而且自己也成了阶下囚。现在，他和他的朋友，通过他们的伟大精神和高尚情操，不仅使他们克服了看来无法克服的困难，挽救了自己，而且感动了暴君，让他恢复了人性，回到了真正的人的行列。席勒对精神和道德力量的崇尚以及他的政治理想，在这首叙事谣曲中可以说发挥到淋漓尽致的地步。

1795年以后席勒除了写叙事谣曲以外，也写歌体诗，其中最著名的就是《大钟歌》(Das Lied von der Glocke，1780)。这首诗从内容方面看由两部分组成：一部分是铸钟师傅命令帮工们如何操作，从而写了从用黏土烧制钟模到大钟最终铸成的全过程；另一部分是以智者的口吻告诉人们应当如何看待和处理人生、家庭和社会中的问题。这两部分不仅在内容上紧密结合，就是在结构上也是彼此对应。铸钟过程的每一步骤都仔细描写，与此相对应的人生、家庭和社会中的问题也是一个一个表述，两者构成一个个小的单元。令人惊讶的是，由铸钟的具体步骤向人生、家庭和社会中一般道理的过渡是那么自然，它们之间的联系是那么紧密，以致前者与后者的关系就成了具体与一般的关系，后者是前者的必然结论。第一个单元，也就是全曲的开始，是师傅命令帮工开始用黏土烧制钟模，接着就谈到，人应当有一种干一番大事业的雄心，人应当有认真工作的态度。第二单元讲述铜块熔解成铜浆的过程，由此联想到钟铸成以后的情景：它高挂在钟楼上，发出嘹亮的声音，传达人的心声。到此为止，劳动的必要以及劳动产生的结果全都跃然纸上。

在第三单元里，我们看到，铜已经熔化，尚须加上草碱，使铜达到纯净的程度。只有这样，未来的大钟，才能发出清纯的声音。同样的道理也适用于人生：人出生以后，需要有慈母的哺育，还得在世界上磨炼，然后回到家里开始美好的青春之恋。到了第四单元，铜已经完全熔解，可以浇铸。但在此之前须加混合液，混合液加得合适与否，能否起到混合的





作用，关系到铸钟的成败。由此推论出，夫妻双方也必须心心相印。丈夫在外勤劳不辍，妻子在家料理家务，教育孩子。家产兴旺，粮食满仓，丈夫就以为他已经拥有足够的财富可以抵御任何不幸。正如铸钟不可能百分之百的成功一样，生活也不可能没有不幸。因此，他马上受到警告：“可是威严的造化之神/从不给人永久的保证/不幸会马上到来。”第五单元讲的是火在铸钟过程中所起的关键作用，由此引申出火在现实生活中的双重作用：火若能被人好好驾驭，它就会给人带来巨大的好处；反之，它带给人的只能是令人恐惧的“大祸”。第六单元：铜浆已注入钟模，希望就在眼前，但正在这样的时候，也许会出现“不测的灾殃”。因此，在生活中也要时时想到，不幸会随时出现。一个幸福的家庭，也许妻子会突然离开人世。第七单元，大钟已经成型，先得让它冷却，帮工可以暂时休息，虽然师傅还得紧张劳动。人的生活既须劳动也得休息。在休息期间，人们可以与家人团聚，也可以与朋友交往。和平相处，友好交往，是“良好的风尚”，会结成“最珍贵的纽带”，会变成“对祖国的爱”。千百万双手辛勤劳动，团结一致，互相帮助，在火一样的活动中，显示出伟大的力量。“人人热爱自己的工作/抵御蔑视劳动的人/劳动是市民的光彩/好运是辛劳的报酬/国王因地位而受到尊敬/我们是因双手勤劳而受到尊敬”。

第八单元：现在到了打碎钟模，让大钟显露完美形象的时候了。要想造成完美的大钟，必须把铜浆倒入钟模，决不能让它自由流动。如若让它自由流动，不仅大钟造不出来，而且会“闯下大祸”。席勒由此就引出了秩序与自由的话题：“哪儿粗野的力量猖獗，占据了统治地位/哪儿就无事可成。”再进一步联系到法国大革命以后的形势，席勒在这首诗中又说：“如果各国人民自己解放自己/那就不可能有繁荣昌盛。”因为，如果视秩序为束缚，人人都要挣脱它，非但得不到自由，反而会自我毁灭。至于那些打着“自由和平等”的旗号，大干恐怖活动的人，更是一些“精神错乱的狂人”。

第九单元：钟模已经剥去，大钟终于铸成了。师傅对所有的帮工说：“过来！过来！/所有的帮工，排列成队/我们给大钟洗礼/它的名字叫Concordia（和谐一致）/愿它团结一切相爱的大众/和睦一致，同心同德。”这是师傅的心愿，也是他造钟的目的。同样，在席勒看来，这也是所

有人的心愿,我们的一切努力所要达到的目标。

席勒的《大钟歌》受到他的友人的一致赞扬,威廉·冯·洪堡称《大钟歌》是一首“非常独特的、极富天才的作品”,“在任何一种语言中,我们都没有见到这样一首诗,它在如此狭小的范围内开辟了一块如此广阔的诗意天地,它包含了人的所有最深沉的感情,并完全是以诗歌的方式表现了人生中的最重要的事件和时期,它简直就是一部由自然界线划定范围的史诗”。

### 五 “古典文学”这个概念

德语中的Klassik(古典文学)一词是形容词klassisch的派生词,而klassisch又是来自拉丁语的形容词classicus。classicus最初是形容罗马的堪称模范的市民,后来用以表征“第一流的作家”(scriptos classicus)。由拉丁语classicus转化来的德语词klassisch在18世纪的德国已被普遍利用,指在文学艺术领域甚至在科学哲学领域的杰出成就。同时,klassisch这个词也强调与古希腊罗马文明的联系,出发点是古希腊罗马的作家都是“一流的”,他们的作品都是典范的。在这个意义上,klassisch与形容词antik(古代的)同义。这样,klassisch这个词就既指古代的也指当代的杰出成就,强调这些成就具有典范性,因而译成中文就是“经典的”。由klassisch派生成的Klassiker(经典作家)指那些做出了“经典的”成就的人。像莱辛、赫尔德等人,都被人称为“经典作家”。值得注意的是,在18世纪,甚至到19世纪初,也就是在他们生前,歌德和席勒并没有被誉为“经典作家”,他们自己更不认为他们的作品是“经典的”。歌德甚至在《文学上的无短裤主义》中明确指出,德国还没有产生出“经典作家”,并详细论述了一个“经典的民族作家”产生的条件。

认为歌德和席勒在1800年左右创作的作品是“经典的”(klassisch),是歌德死后,也就是19世纪中叶发生的。是德国文学史研究的创始人盖尔维努斯(Georg Gottfried Gervinus)于1839年首先提出这样的主张,他在他的代表作《德意志人的民族文学史》(Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen,1835—1842)的序言中还写道:“只有德意志人继续走陡峭的、但回报极高的道路,从而到达了希腊智慧和艺术的最美好的繁荣期……歌德和席勒又回到除了希腊人以外谁也不曾





想到的艺术理想。”歌德和席勒由于创作出了“经典的”作品,不仅在德国文学中无人可及,就是在欧洲文坛也雄踞顶峰。盖尔维努斯对歌德和席勒的评价引起强烈反响,很快就成为学术界的共识。既然认定歌德和席勒1800年左右创作的作品是“经典的”(klassisch),那么这样的文学就被称为“Klassik”。所以,“Klassik”是由klassisch派生而来的,是在19世纪才出现的。“Klassik”这个概念既包含时间因素也包含价值判断,也就是说,是后人认定歌德和席勒在1800年左右创作的文学具有典范性,因而译成中文就是“古典文学”,强调“古”与“典”这两个因素。

19世纪中叶,人们认为只有歌德和席勒创造的文学才称得上是“古典文学”,因而他们所创造的文学被称为是“德意志古典文学”(Deutsche Klassik)。后来,人们逐渐觉得,把歌德和席勒1800年左右创作的文学看做是德国文学中惟一的典范,惟一的顶峰,不免有点绝对,不同的文学阶段都有它的“古典文学”,都有它的“经典作家”。这样,“古典文学”(Klassik)这概念外延就扩大了,于是就有了“中古德语时期的古典文学”(Klassik der Mittelhochdeutschen Literatur),“巴洛克的经典作家”(Klassiker des Barockes),“启蒙运动的经典作家”(Klassiker der Aufklärung),“现代派的经典作家”(Klassiker der Moderne)等等。歌德和席勒的文学只是众多“古典文学”中的一种,虽然是极为重要的一种。所以,它不再被称为“德意志古典文学”,而是按照它发生的地点命名,称为“魏玛古典文学”(Weimarer Klassik)。如果不加任何形容词,只说“古典文学”,一般都是指1800年左右主要由歌德和席勒创作的文学。“古典文学”在德国文学中早已成为一个固定的概念,不管是叫“德意志古典文学”,还是叫“魏玛古典文学”,或者就叫“古典文学”,都是指18世纪末到19世纪初继狂飙突进之后主要由歌德和席勒创作的文学,决不能把它与古典主义(Klassizismus)相混淆,更不能把它译成“古典主义文学”。“古典主义”是一种文艺思潮和创作原则,它在文艺理论和创作实践上都以古希腊罗马为典范。因此,从古希腊罗马文学终结以后,就有了古典主义,它在不同的时代以不同的形式出现,当然最著名的就是17世纪法国的古典主义,“古典文学”与“古典主义”是两个不同的概念。至于说,有的著作和文章有时说歌德和席勒是“古典主义者”,或者说他们的作品有“古典主义倾向”,那是从另一个角度对歌德和席勒以及他们的

作品下的判断，与“古典文学”这个概念没有直接关系。总之，无论如何，不能把古典文学等同于古典主义。

为什么恰巧是在19世纪40年代把歌德和席勒1800年左右创造的文学定为“古典文学”，这并非偶然。这并不是完全出于纯学术的考虑，而是包括着深刻的社会政治因素。德国社会到19世纪40年代已经逐步摆脱了由于17世纪的三十年战争造成的落后状态，与欧洲先进国家的差距已经大大缩小，因此，在德国人的心目中德国至少要与欧洲其他国家平起平坐的愿望日益强烈。这样自由派人士就强烈要求德国成为一个民主的、统一的国家，并把这一要求付诸行动。但是，不论是1830年的七月革命，还是1848年革命，都以失败告终，从政治上实现自由和统一已经无望。正因为如此，就希望德国至少在文化上成为一个统一的高居欧洲各国之上的大国。出于这样的心态，一些自由派的学者就发现，歌德与席勒已经创造出了能代表德意志精神的德意志的民族文学，他们的文学作品不仅代表了德国文学的最高水平，就是在欧洲也是最杰出的、最伟大的。对歌德和席勒的高度评价，实际上想以此来补偿德国在政治上的落后。普鲁茨(Robert Prutz)在1859年发表的《当代德国文学》(Die deutsche Literatur der Gegenwart)中写道：“他们(指歌德和席勒等)在审美领域完成的事业，正好是我们在历史和政治领域必须要做的事情。这就是我们的古典文学的本来性质，因此它有了这样的名称……其中包括了永远不能失去的和无法估量的遗产。”所以，提出“古典文学”这个概念既是对歌德和席勒1800年左右创造的文学的概括，同时也是德国民主派渴望德国民主和统一、渴望德国成为大国的具体表现。这一点，就从前面已经提到的盖尔维努斯这个人的身世也可得到印证。盖尔维努斯不仅是著名的学者，而且是坚定的民主主义者。1837年他与格林兄弟(Jacob und Wilhelm Grimm)等七位教授因主张君主立宪，抗议汉诺威公爵违背诺言被解除哥廷根大学的教授职务。他是1848年革命中的活跃分子，被选为法兰克福国民议会的会员，革命失败以后仍然坚持民主立场，1853年再次被取消教授资格。总而言之，“古典文学”这个概念在19世纪中叶提出，并迅速被普遍接受，这反映了德国人希望国家走向民主、统一和强大的愿望。

古典文学是德国文学史上继狂飙突进之后的一个文学时期，是启



蒙运动的终结。从启蒙运动以来，德国文学就把人放在中心地位。不过，启蒙运动的前期把人的理性看得高于一切，强调规则和秩序，注意人的道德修养。作为启蒙运动后期的狂飙突进把人的自然情感看得高于一切，强调自由和创新，注重人的个性解放。古典文学强调理性和情感、智力与体力、社会与个体的平衡和和谐统一，提出了整体人的概念，平衡、整体、完善成为人道主义的重要内容，同时也是古典文学追求的理想。这样，18世纪德国文学的走向就从一个极端走向另一个极端，最后达到了两者的平衡。所以，单从文学发展的角度看，古典文学是启蒙运动的前期和启蒙运动的后期即狂飙突进的综合，是德国文学发展的更高阶段。另外，从更为广阔的社会历史的角度看，古典文学是所谓“马鞍形时代”(Sattelzeit)的产物。大约1770年到1830年是德国社会发生变化和加速发展全面走向现代化的时期，历史上称为“马鞍形时代”。但是，经济发展，社会转型，也引起了诸多社会问题。在坚持人道主义思想的人看来，最严重的问题莫过于人被肢解，人成了职业的符号。因此，古典文学提出的各种主张，都是用以对付人的异化的。



既然古典文学是德国文学史上的一个独立的文学时期，那么，它从什么时候开始，到什么时候结束？比较一致的看法是从1794年歌德与席勒结盟开始到1805年席勒逝世为止。但是，也有人认为，它的起始时间不应是1794年，而是歌德到意大利旅行的1786年。因为，在这一年歌德的《伊菲格妮在陶里斯》(1786—1787)最后定稿，席勒完成了《唐·卡洛斯》(1787)。这两部作品从内容到写作方法都不同于他们俩在狂飙突进时期写的作品，具有鲜明的古典文学时期的特征。另外，古典文学到底包括哪些作家，对这个问题的回答众说纷纭。歌德和席勒是固定不变的因素，但除他们以外还有没有别人，有的说没有，有的说有。如果还有别人，那么是哪些人？有的人把让·保尔、荷尔德林、克莱斯特算做古典作家，但有的人不同意这种观点。理由是，这些作家不住在魏玛，歌德和席勒对他们的创作很不赞同。这也就是说，有人认为，古典文学发生在魏玛，只有住在魏玛的人才能被列入古典作家的行列。根据这种观点，除了歌德和席勒以外，古典作家还包括赫尔德、莫利茨(Karl Philipp Moritz)和克内贝尔(Karl Ludwig von Knebel)等人。一直到20世纪60年代，有的文学史甚至把克洛卜施托克和莱辛也归入古典文学的行列，说

他们是古典文学的先导。20世纪60年代，德国的文学史研究者重新评价启蒙运动，充分肯定启蒙运动在德国中的地位和价值，因而也就无需把克洛卜施托克和莱辛纳入古典文学，已表示对他们俩的肯定。

古典文学也有自己的报刊，除了席勒创办的《季节女神》以外，还有《耶拿文学汇报》(Jenanische Allgemeine Literaturzeitung)。不过，报刊对古典文学并不是具有特别重要的意义，因为它与启蒙运动发展期以及浪漫文学不同，主要不是通过论争，而是通过作品，昭示自己的观念和主张。因此，出版社对古典文学具有非同一般的意义，歌德和席勒能够长期产生巨大影响，与出版他们作品的两个出版社格兴(Goschen)和科塔(Cotta)的努力是分不开的。1867年以前科塔一直单独出版歌德和席勒的作品，到这一年它才自愿放弃了它所拥有的版权。

古典文学产生在魏玛，因而被称为"魏玛古典文学"。魏玛(Weimar)是萨克森—魏玛公国(Herzogtum Sachsen-Weimar)的首府，萨克森—魏玛公国是个人口只有十万人左右、以农业为主的小邦国，魏玛是个只有几千人的小城。这么一个小城居然产生出古典文学，并在一定程度上成为18世纪德国的文化中心，这与18世纪德国的特殊历史社会环境有关。18世纪的德国分裂为几百个小邦国，既无政治中心，也无文化中心。德国的诸侯对文化不感兴趣，而在当时宫廷的资助是文学发展的重要条件之一。普鲁士在德国各邦国当中是实力最强大的，但它的国王腓特烈大帝虽然对文学感兴趣，但对德国文学不感兴趣，根本瞧不起德国文学，因而像莱辛这样的作家得不到应有的支持。但任何事情都有例外，在对待文学的态度上，魏玛宫廷在德国所有的宫廷中就是一个例外。公爵卡尔·奥古斯特本人，尤其是他的母亲安娜·阿玛丽亚，对文学以及其他文化有浓厚的兴趣，他们邀请著名的作家和艺术家到魏玛或久住或短期逗留，提供必要的资助。这样，歌德、赫尔德、席勒等人就相继来到魏玛，使魏玛成为文人云集的地方。魏玛与古典文学齐名，它代表了古典文学所倡导的人道主义精神。从19世纪以来，它更成为向往民主、自由、统一的德国自由派心目中的"圣地"，因而第一次世界大战以后在德国建立的第一个共和国就被称为"魏玛共和国"(Weimarer Republik)。

古典文学是一个独立的文学流派，但它并不是18世纪末到19世纪初德国文坛的惟一文学流派，甚至不能说，它是主导的文学流派。与它同时存在的，至少还有"晚期启蒙运动"(Spätaufklärung)和"早期浪漫文学"(Frühromantik)，更别说那些既难以归入古典文学也难以归入浪漫文学，因而有的文学史称他们为"介于古典文学与浪漫文学之间"(Zwischen Klassik und Romantik)的优秀作家。晚期启蒙运动坚持陈旧的观点，属于文学界的"老朽"，对德国文学的发展没有多大意义。早期浪漫文学却是新兴的文学流派，它代表了德国文学发展的新方向。纯粹从产生和存在的时间来看，古典文学与浪漫文学是同时的；但就它们在德国文学发展中的地位而言，则是古典文学在前，浪漫文学在后，因为前者既是一个长达一个世纪的文学时代的最高发展，同时也是这个文学时代的终结，因而它是旧时代的结束，而早期浪漫文学则是一个新的文学时代的开始。所以，它们之间的分歧和论争也可以看做是"古今之争"。

自从19世纪中叶古典文学这个概念确立以后，人们对古典文学的崇敬就与日俱增。从那以后，任何一种文学都必须表明对古典文学的态度，是肯定还是否定，是接受还是拒绝，因为只有这样才能证明自己存在的价值，古典文学成了评价一切文学的最后标准。至于歌德和席勒更是成了大部分德国人心中的"圣人"，成为"奥林匹斯山上的神"。他们的作品是中小学生必须学习的读物，任何受过教育的人都背得出歌德和席勒的诗或其他作品的名段。从那以后，不断有歌德和席勒的塑像和纪念馆揭幕，最著名的塑像就是矗立在魏玛剧院广场上的歌德席勒双人塑像。各种纪念会不断召开，1859年在所有德语国家都隆重举行席勒诞生100周年纪念会。对古典文学，尤其是对歌德和席勒的崇拜，一直延续到20世纪60年代。20世纪60年代，反叛的青年要打破一切传统，"古典文学神话"（Klassik-Legende）是他们首先要破除的对象之一。到了20世纪80年代，对古典文学摧毁性的攻击已经停止，但再也不会把它看做是高不可攀的顶峰，无法企及的典范。总之，古典文学以及歌德和席勒不再是"偶像"，虽然他们在德国文学中的地位和价值无法动摇。

## 第二节　叙事体作品

### 一　长篇小说的崛起

德语中的Roman(中文译成“长篇小说”,其实并不准确,但约定俗成,我们只好沿用)一词是17世纪从法语直接引进的,法语中的Roman在古法语中是nomanz。nomanz是罗曼语族(Romance)中特有的一个词,在古希腊语与古拉丁语中都没有这个词,也没有与此相对应的词。在古希腊罗马的诗学中没有提到“长篇小说”这个文学种类,以后的诗学也从不把“长篇小说”算做文学的一种。因此,一直到18世纪,从理论上都不承认“长篇小说”是真正的文学,或故意贬低它的价值。理论上不承认,并不等于“长篇小说”这种文学形式就根本不存在。根据后人的研究,古希腊就有长篇小说,赫利奥多罗斯(Heliodoros)写的《埃塞俄比亚传奇》(Aithipika)就是其中的一种。讲的是埃塞俄比亚国王的女儿与她的希腊情人逃出希腊,落入海盗之手,经过一系列变故,最后终于得救,喜结良缘。这种爱情加冒险的主题很长时期是“长篇小说”的中心主题。古罗马也有小说,著名的小说家是佩特罗尼乌斯(Gaius Petronius Arbiter)和阿普列尤斯(Lucius Apuleius)。13世纪,“长篇小说”蓬勃发展,用韵文写成的“宫廷小说”(Höfischer Roman)成为骑士文学最主要的形式之一。到了中世纪晚期,诗体小说逐渐消亡,代之而起的是散文小说。这时“长篇小说”内容臃肿庞杂,故事离奇古怪,语言随意粗糙,包括拉伯雷(Franz Rabelais)的著名小说《卡冈都亚和庞大固埃》(Gargantua und Pantagruel)也难逃脱这种倾向。17世纪是小说发展的一个高峰,就欧洲范围来说,它也是现代长篇小说的开端,代表性的作品是塞万提斯的《堂吉诃德》,在德国也有格里美尔斯豪森(Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen)的《痴儿历险记》(Abenteuer Simplicissismus Teutsch)这样的名著。

虽然从古代到17世纪,一直有长篇小说存在,而且不乏名著,但由于诗学不承认“长篇小说”是文学,它一直被看做文学的“另类”。另外,长期以来,人们一直认为“长篇小说”讲的都是些离奇的惊险故事,因而Roman这个词就成了贬义词,它的基本特征就是虚假。因此,17世纪德国虽然已经引进了Roman这个名称,但人们还是尽量回避用它,把本来应





称为Roman(“长篇小说”)的作品叫做Helden-und Liebes-Geschichte(“英雄与爱情故事”),或叫做“Historie”(“故事”)。这种无视和蔑视长篇小说的偏见一直延续到18世纪,到了18世纪末期“长篇小说”的命运在德国才发生历史性的转折,它不仅取代了史诗成为最主要的叙事体形式,而且与戏剧和诗歌这些传统的文学形式并列,到了19世纪甚至成为最主要的文学形式。不过,发展到这一步还是有一个过程,而这个过程就是克服对长篇小说的种种错误观念的过程。

首先,18世纪德国的批评界和理论界仍然因袭传统观念,不肯承认长篇小说是文学的一种,甚至连席勒也不肯承认长篇小说作家是真正的作家,他认为他们只是——他在他的《论质朴的和多情的文学》中如是说——“作家的同父(母)异母(父)兄弟”(Halbbruder)。席勒自己也曾经写过小说,但他的《能看见鬼神的人》只写了第一部就没有再写下去了。自从与歌德结盟并恢复文学创作以后,他更是只写戏剧和诗歌,不写小说,这与他对长篇小说的认识不无关系。其次,当时普遍的认识是,只有史诗(Epos)才是真正的叙事文学形式,并且以史诗的标准衡量长篇小说,从而否定或贬低长篇小说。甚至像威廉·冯·洪堡这样的伟人,在他写的《论歌德的〈赫尔曼与窦绿苔〉》(Über Goethes Hermann und Dorothea,1798)中也坚定地认为,史诗是最高级的叙事文学,并把歌德的这部作品定义为“史诗”,以此表示他对这部作品的赞扬。

但是,不管人们如何看待长篇小说,这种叙事形式还是在18世纪发展成为最受读者欢迎的文学形式。18世纪,由于识字的人越来越多,文学的接受形式由主要是听朗读转变成为是自己阅读。这一变化导致了一系列其他的变化。首先,朗读是在一定的范围内进行,它具有公众性;听朗读的人不具有一定的文学修养不会参加这样的活动,因而以这样的方式接受文学的人只能是少数有一定文学修养的人。阅读就不同了,它是一种个人行为,只要认字就可以阅读,这样就有更多的人参加文学接受。因此,18世纪的一大变化就是接受文学由少数人的特权变成了众人的共享,大多数人参与文学活动,文学大众化了。其次,文学的形式由主要是韵文变成主要是散文。韵文是为朗读服务的,用韵文对公众朗读可以取得最佳效果。但对阅读来说,还是散文最方便。因此,我们看到,18世纪的德国文学除大众化以外就是散文化。不论是大众化,还是散文

化，都不利于史诗的存在，而有利于长篇小说的发展。史诗是用韵文写成，适合于朗读；长篇小说是用散文写成，适合于阅读。一旦阅读成为主要的接受形式，史诗就失去了它的优势，而它的优势就让位给长篇小说。因此，在18世纪史诗逐步衰落，长篇小说蓬勃向上。说到史诗的衰落，最鲜明的例子，就是在前一章已经讲到的克洛卜施托克的著名史诗《救世主》最初备受欢迎到最后被冷落的那种变化。当然，《救世主》1773年最后完成后竟然无人问津，这与克洛卜施托克的艺术能力有相当的关系，但无可质疑的是，史诗这种文学体裁已经不符合读者的期待。这一点还可以从福斯写的史诗被接受的情况得到印证。18世纪70年代，福斯把荷马史诗译成德文，由于荷马史诗的自身价值再加上福斯精确的译文，在德国掀起阅读和研究荷马史诗的热潮。福斯随势也写起荷马式的史诗，但可惜的是他自己写的史诗没有几个人愿意阅读。

长篇小说在18世纪发展成为最受欢迎的叙事形式，与市民社会在18世纪的发展密切相关。现代长篇小说的内容和结构能够满足市民要求发展自我和理解自我的需要，它能够以艺术的方式很好地表现出已经成熟的个人的自我意识，表现个人的内心世界以及它与现代社会的复杂关系。所以，威泽尔(Johannes Carl Wezel)在他的小说《赫尔曼与乌莉克》(Hermann und Urike，1780)的前言中说，长篇小说虽然被人看不起，但确是新型的艺术，它的性质就是“真正的市民史诗”(das wahre bürgerliche Epos)。1787年一个未署名的作者也写道：“只是因为它(指长篇小说——引者)是一种市民的，而不是英雄的史诗，人们才用散文写它。”总之，现代长篇小说是市民社会的产物，是市民社会在文学中的表征形式。

18世纪的德国长篇小说是在英法长篇小说的影响下发展起来的，歌德的《维特》和维兰德的《阿迦通》是德国长篇小说发展中的里程碑式的作品，但这样的名著在当时只有几部，远远不能满足读者的需要。于是，“消遣文学”(Unterhaltungsliteratur)成为读者争相阅读的读物。既然有需求，消遣小说的作者就以最快的速度编写消遣小说，出版社就以最快的速度出版这样的作品。因此，消遣小说的出版数量达到前所未有的程度。据统计，1750年出版的长篇小说和短篇小说集只有28种，到1800年就出版了至少375种。这类小说大都缺乏独创性，不是直接模仿，就是





任意杜撰，所提出的问题和对问题的解决都是尽量符合读者的期待，以最少的精力获取最大的经济利益。比如歌德的《维特》深受读者欢迎，模仿《维特》的作品层出不穷，如《少女库尼蒙德的烦恼》(Die Leiden der jungen Kunigunde，1778)、《少年维特在美好世界中的喜悦》(Des jungen Werthers Freude in einer besseren Welt，1780)等。

德国18世纪的“消遣文学”所以缺乏艺术质量，还有个重要原因，既然文学理论不承认它是文学，文学批评不把它当做文学，也就是说，整个文学界对它不屑一顾，把它完全排斥在自己范围以外，消遣文学反而有了充分的自由，它可以完全不顾及公认的艺术规则和尺度。它的追求的目标只有一个，就是让读者喜欢，“通俗性”就成了“消遣文学”的最主要的特征。可是，这种“通俗性”是以牺牲艺术性为代价，通俗性与艺术性处在对立状态，通俗性就等于没有艺术性。这样，一些追求艺术性的严肃作家为了使自己创作的文学同“消遣文学”划清界限，就放弃通俗，追求深奥，他们把不迎合读者的口味当做他们创作的重要原则。因此，从18世纪末以来，在德国文学中出现这样一种现象，受读者欢迎的作品并不见得是艺术质量高的作品，艺术质量高的作品常常不是受读者欢迎的作品，我们今天从文学史上得知的那些名著绝大多数都不是当时的畅销书，歌德在古典文学时期创作的小说就属于这一类。

18世纪末，长篇小说取得的重大突破，就是人们不再把它与史诗等同，不再用史诗的尺度去衡量它。长篇小说与史诗的不同，成为人们普遍关注的问题，甚至像威廉·冯·洪堡也在探讨这两者之间的差别，虽然——正如我们前面提到的——他认为史诗高于长篇小说。歌德也在探讨长篇小说与史诗的区别，他认为，史诗的叙述角度是客观的，长篇小说的叙述角度是主观的。因此，他说长篇小说是“主观的史诗，它允许作家按照自己的方式处理世界”。如果说，歌德还只是把长篇小说与史诗并列，那么浪漫作家就把长篇小说看做是现代文学的最主要的形式。F.施莱格尔在他的《小说通信》(Brief über den Roman)中说，“正像我们的文学是以长篇小说为开端一样，希腊文学是从史诗开始并在史诗中消亡”。A.W. 施莱格尔在他的《关于浪漫文学的讲演》(Vorlesung über die romantische Literatur，1802/1803) 中说：“长篇小说与古代的史诗的不同之处，就是它是现代的浪漫文学。”他们这样说的根据是，在现代世

界,除了长篇小说以外,任何一种文学体裁都不能像长篇小说那样,把握"政治的"或"历史的"整体性。也因为这个原因,他们十分看重歌德的小说《威廉·迈斯特的学习时代》。浪漫作家如此肯定长篇小说,是因为他们已经站到现代文学的开端,他们要引导文学走向新时代。其实,浪漫作家重视长篇小说,仅从它的名称就可以看出。Romantik(浪漫文学)不论从词源学的角度,还是从精神史的角度,都与Roman(长篇小说)有密切的连带关系。

在上面所介绍的德国长篇小说发展的链条中,歌德在古典文学时期创作的小说是其中最重要的一环。

## 二 歌德的叙事体作品

歌德从狂飙突进转向古典文学的重要标志之一,就是他不再主要是表述自己的主观情感,而是表现他自己对人、对社会和对世界的客观认识。这一转变,反映在诗歌创作上,就是像叙事谣曲这样叙事性的诗歌代替了抒情性的诗歌;反映在体裁的选择上就是戏剧创作退居次要地位,创作的重点放在叙事体作品上。因此,18世纪90年代是歌德集中主要精力写小说类作品的时期,这个时期,他写出了三部叙事体作品,三者代表不同的方向。



### (一) 中篇小说:《德国逃难者的闲聊》

《德国逃难者的闲聊》(Unterhaltungen der deutschen Ausgewanderten,1795)这部小说是在1794年末到1795年夏创作的,这时歌德正在修改和补充他的《学习时代》,同时还继续研究颜色学,对骨骼学的研究也进入高潮。因此,歌德是在"百忙"中创作这部作品的,他称它是"副产品"(Nebenwerk)。那么,歌德既然这么忙,为什么还要挤出时间写这样一部小说呢?这既有外在的原因也有内在的原因,也就是说,这既是接受外在的要求,也是满足内在的需要。

外在的要求就是,席勒办的《季节女神》为了吸引读者,除了刊登理论文章以外,也想发表一些轻松的、一般读者爱读的、但品位也很高的故事类的作品。席勒请歌德写这样的故事,歌德答应了席勒的要求,最后写成的就是《德国逃难者的闲聊》这部小说,该小说于1795年首先在《季节女神》上发表。内在的需要至少有两个方面:首先是歌德对"中篇



小说"(Novelle)[①]这种叙事体形式产生了浓厚的兴趣,他想尝试一下这种当时对德国人来说还是比较生疏的形式,当然他更希望这种形式也能成为德国文学的一种重要的文学体裁。从14世纪起,欧洲就有了中篇小说,最著名的代表作就是薄伽丘的《十日谈》。从此以后的几个世纪,《十日谈》都是中篇小说创作的不可取代的经典。直到17世纪,《十日谈》模式在中篇小说创作中的统治地位才被塞万提斯的《训诫小说》(Exemplarische Novellen,1613)所取代。中篇小说这种形式,长期以来一直是在意大利语、法语和西班牙语地区流行,一直到18世纪中篇小说在德语地区还是一个"外来品种",虽然早在1475年就有人已经把《十日谈》译成德文,但在文学界并没有引起什么反响,大概《十日谈》对性爱的描写不大符合当时德国人的道德观念。歌德不仅读了《十日谈》,而且还读了来自东方的《一千零一夜》(Tausendundeine Nacht);更主要的是,他读了许多法国人写的中篇小说,这些小说都给他留下深刻的印象,他决心自己也在这方面一试身手,把这种叙事形式引入德国。歌德写《德国逃难者的闲聊》这部小说的另一种内心需要是18世纪90年代,歌德最关心的问题,莫过于法国大革命以及由此而引发的各种政治和社会问题。歌德曾经在他的戏剧创作中——即在《大科夫塔》、《市民将军》和《被煽动的人们》中表明自己对革命的态度,但他还想用叙事体形式更明确地表达自己对革命的看法。因此《德国逃难者的闲聊》这部小说以法国大革命为背景,但它要回答的问题不是当时人们普遍关心的与革命有关的社会和政治问题,而是要告诉人们,如何回避革命,如何抵御由于革命引起政治上的纷争而造成的破坏性后果,引导人们关注有关人和人的社会的更深层的问题。



歌德的《德国逃难者的闲聊》采用的是《十日谈》的模式,有一个总的故事框架,里面包含若干各自独立的故事,是所谓的"框形小说"(Rahmenerzählung)。《十日谈》的故事框架是这样的:1348年佛罗伦萨发生了可怕的瘟疫,十名贵族男女为了逃避瘟疫来到乡村的一座别墅。为了排除由于逃难而带来的种种问题,他们在潘比妮亚领导下,每人每天

① 在中文里把Roman译成"长篇小说",把Novelle译成"中篇小说"。其实,这样的译法并不确切,因为它们的主要区别不在篇幅长一点还是短一点。既然这样的译法已经通用,我们也只好采用。

讲一个故事，十天共讲了一百个故事。《闲聊》的故事框架的外在结构与此相似，但内容却完全不同，具有浓厚的政治色彩。《闲聊》的故事框架中的人物虽然也是在逃难，但不是逃避瘟疫，而是逃避革命；不是瘟疫，而是革命，破坏了人的正常生活，使人不得不离乡背井；他们不是为了消磨时光，而是为了平息政治争论而讲故事。具体的情节是这样的：

法国革命军已经逼近住在莱茵河西岸的一个贵族的领地，家里人不得不在C男爵夫人的率领下离开自己的领地，逃向莱茵河东岸。卡尔是C男爵夫人的亲戚，他支持在美因茨建立了共和国的德国雅各宾党人，而来访的枢密大臣则视雅各宾为死敌。两人因此发生了争执，而且"双方都说了这些年使人与人之间很好的交往关系遭到破坏的话"。他们的争执使这个已经由于革命而遭难的家庭雪上加霜，它不仅破坏了家庭还拥有的平静，而且还使本来和睦的家庭分为两派。这就说明，革命是一场政治斗争，政治斗争必然导致人与人之间的对立，而一旦人与人处在对立状态，人就会失去理智，被盲目的激情所控制，结果什么事情都干得出。要想避免革命，要对付由政治斗争引起的恶果，惟一有效的办法就是通过艺术把人们的注意力从政治转移到如何提高自己的精神修养上来。于是，C男爵夫人要求大家不要再争论下去了，应当讲故事，但条件是所有的故事不得涉及当时大家都关心的政治问题。

C男爵夫人的建议得到了积极的响应，大家以她为中心围坐在一起，一共讲了七个故事，其中有三个是一位年长的教父讲的。他讲的故事都是以个人自由与社会义务为主题展开的，他的《执政官的故事》(Die Geschichte von Prokurator) 和《费迪南德的过错和转变的故事》(Die Geschichte von Ferdinands Schuld und Wandlung) 谈的都是道德问题。其他人讲的故事都涉及人的道德修养。由此可见，C男爵夫人提出的故事不得涉及政治斗争的要求只是表面上遵守了，实际上故事中所讲的那些看来纯属私人的事情正好是有关人类生存和发展的大问题。在歌德看来，人类面临的问题，不是拥护还是反对革命，为此而进行的斗争只能给人类带来灾难。人类面临的真正问题是，弄清人的本质，增强人的道德修养和自我约束能力。一切为达到这一目标而努力的力量都应受到欢迎，不管这些力量是来自贵族，还是来自市民；不管是来自一般人，还是来自神职人员。因此，在这部小说中，歌德把一位贵族夫人



和一位教父塑造成青年的引路人，而在后来写成的《赫尔曼与窦绿苔》中市民则成了主角。

老教父讲的第三个故事，是全书的最后一个故事，歌德给它加了一个特别的标题《童话》(Das Märchen)。《童话》不论是就它的内容，还是就它的形式，都具有重要价值和重要意义。这个《童话》可以看做是前面已经讲过那些故事的主题思想的概括和深化，它从更高层次上来看待前面几个故事已经涉及到的问题。故事梗概大体是这样的：美女莉莉遭到各种苦难，由于众人鼎力相助，她终于得救，并与爱着她的亲王结婚。亲王当了国王以后，她成了王后。《童话》里出现的有人也有动物，但他们个个都充分发挥自己的能量，尽力帮助别人。摆渡工人不辞辛苦送人来回过河，提灯老人处处为人指点迷津，萤火虫撒黄金，蛇更是不顾自己拯救他人，最后甚至用自己金色的躯体架起了连结两岸的桥。《童话》中的一些对话，更是起着画龙点睛的作用，让读者一下就明白故事的深层含义，莉莉遇到了困难，希望提灯老人帮助，老人对她说："我能不能帮忙，我不知道；单个人肯定帮不了忙，谁要是在恰当的时间与他人合作，他就能帮上忙。"在另一个场合，这位老人再度强调了这种集体思想，他说："我们在幸福的时刻聚集在一起，每个人都从事自己的事业，每个人都尽自己的义务，共同的幸福可以化解个人的痛苦，正如共同的不幸会耗尽每个人的快乐一样。"另外，当莉莉因为不幸而情绪低落时，提灯老人的夫人对她说："您应当把最大的不幸看做最大幸福的预兆，因为已经到时候了。"当然，最精彩的是下面这个场景：神庙里有三个国王的画像，他们分别是金国王、银国王、铁国王。金国王代表智慧，银国王代表假象即艺术，铁国王代表权力。提灯老人说，现在统治世界的就是这三种力量。亲王登基时继承了父辈传给他的这三种力量，但他指着三位圣人的画像对提灯老人说："我们父辈的帝国是辉煌的，稳定的；但你忘了第四种力量，这就是爱的力量。它统治世界的时间更早，范围更广，力度更大。"说完这话以后亲王热烈拥抱莉莉，两人结成伉俪。这时，提灯老人笑着说："爱并不统治世界，但它能培育什么，这更重要。"爱是培育力量，真、善、美靠它来培养。只要有了爱，人与人之间就只有相互帮助，彼此爱护，而不是相互残杀。只要有了爱，社会就会安宁，有了安宁社会就会欣欣向荣。所以，亲王与莉莉成亲以后，神庙与摆

渡工人的茅草房合为一体，那间茅草房变成了神圣的祭坛。由蛇架起的桥，上面人潮涌动，车水马龙，一派繁荣景象。

讲完《童话》之后，整个小说就结束了。从外在形式来说，这部小说"未完成"，是从浪漫文学以后很多作家十分喜欢的"残片"，因为它并没有像《十日谈》那样，讲完最后一个故事，又回到开头设置的故事框架。歌德是有意这样做的，他把《童话》放在最后，表示这是开放的结尾，故事还可以讲下去。只要读者愿意，可以凭借自己的想像借助《童话》中已经提出的主题设想出无数个故事，对《童话》里涉及的问题提出无穷的解决办法。

《童话》是一部象征一寓意作品，它的总体思想十分清楚，就如我们前面指出的那样；但一个个具体人物或动物，一个个细节，究竟象征什么，就不那么明确。比如，为什么让一条蛇充当为了他人不惜牺牲自己的角色？撒下黄金的萤火虫是代表人，还是代表自然界？又比如，那位提灯老人是谁？类似这样难以解释的地方还有很多。不过，正因为难以解释，就可以有各种解释，读者可以发挥想像力做出各种解释，而这一点正好是歌德的追求。歌德在谈到他的《童话》时曾说过：既要意味深长，但同时又要难以解释。歌德的这一说法同样也适用于整部小说《德国逃难者的闲聊》，老教父在讲故事时也郑重要求："请不要对我讲的故事做任何解释。"这也就是说，读者应注意读了故事以后得到的整体印象，而不要去过多探究一个个人物和一个个细节指的是什么。

歌德的《童话》还有一层重要意义，那就是它是德国浪漫文学特别喜爱的"艺术童话"(Kunstmärchen)的先导。歌德写这部作品的时候受到了两方面的影响：一是来自法国的"织女故事"(Feenmärchen)，维兰德曾写过这样的童话；另一个就是穆卓依斯(Johann Karl August Musä-us)的《德国人的民间童话》(Volksmärchen der Deutschen，1782—1786)。与上述那些童话相比，歌德写的《童话》的特点是，情节首尾连贯，人物性格鲜明，叙述直接自然，内涵丰富深刻。它不是传统意义上的童话，而是以童话的形式写的中篇小说，它像中篇小说一样，叙事简洁精练，整体布局要求各部分均衡。在故事中间有一种转折点，从而揭示人物的性格，点明故事的中心思想。因此，歌德的这篇《童话》特别受到浪漫作家的青睐，施莱格尔兄弟、诺瓦利斯、蒂克等都著文赞扬歌德的这部小说。F.施



莱格尔说歌德的《童话》是"善的绝对幻想"，诺瓦利斯(Novalis)说：它是"一部讲述出来的歌剧"。浪漫作家如此重视并高度评价歌德的《童话》以及整部小说，是因为包括"艺术童话"在内的中篇小说这种形式符合他们的艺术追求，他们大多数作品正好就是这种具有童话特征的中篇小说。

（二）长篇小说：《威廉·迈斯特的学习时代》

像《浮士德》第一部一样，《威廉·迈斯特的学习时代》(Wilhelm Meisters Lehrjahre，1795/1796)也是从开始创作到最后完成经过了很长的时间，横跨两个文学时代，即狂飙突进和古典文学时期。1777 年歌德开始写这部小说，一共写了六部多一点。歌德到意大利旅行，创作就中断了，到1793年才决定继续写这部小说。不过，意大利旅行之后，歌德对人以及人与社会关系的认识有了重大变化，他现在不是接着往下写，而是把已经写成的部分重新改写以后再接着往下写，小说的标题也由原来的《威廉·迈斯特的戏剧使命》(Wilhelm Meisters theatrische Sendung)改为《威廉·迈斯特的学习时代》，同时还决定写完《学习时代》以后，接着写《威廉·迈斯特的漫游时代》(Wilhelm Meisters Wandel-jahre)，是不是还打算写《威廉·迈斯特的为师时代》就不得而知了。

《威廉·迈斯特的戏剧使命》

《戏剧使命》所包括的六部并没有正式出版，长期以来人们并不知道还有这样一部作品。但是，按照当时的习惯，歌德的作品在未出版之前先在朋友中传阅，有人喜欢某部作品就把它抄下来。《戏剧使命》就是由一位名叫舒尔泰斯(Barbara Schulthess)的瑞士夫人抄录的，她的抄本后来被人发现，于1905年出版。《学习时代》的出版情况是这样的：全书分四册，每册两卷，第一册1795年1月出版，第二册1795年5月出版，第三册1795年10月出版，第四册于1796年10月出版。

《戏剧使命》与《学习时代》是两个不同时代的作品，因而主题不同，前者是写主人公如何选定和完成自己向自己提出的"使命"，后者是写主人公如何"成长"。在《戏剧使命》中，威廉是个有朝气、有理想的热血青年，他不愿过平庸的生活，他不愿把自己的活动范围束缚在狭隘的商业领域，他要走向广阔的世界。他认为，自己有责任而且有能力改造世界，他决心干一番大事业。那么，在18世纪的德国，有志青年认为什么是

大事业呢？当时正是启蒙运动时期，有志青年都接受了启蒙思想，认为社会的进步要从教育开始，人必须接受教育，而且人也可以被教育。对文学感兴趣的人更进而认为，舞台是教育人的最好场所，戏剧是教育人的最有效的手段。但是，另一方面，当时德国的戏剧十分落后，戏剧界十分混乱，因而创立正规的"民族戏剧"就成为很多启蒙作家的共同要求。正是基于这一点，威廉就把改革德国戏剧，创立德国自己的"民族戏剧"，当做自己的"使命"。他不顾一切要完成这一伟大的"使命"，实现自己心中的理想。这就证明《戏剧的使命》是狂飙突进时代的作品，主人公威廉是个典型的狂飙突进的青年。

《学习时代》与《戏剧使命》的不同

但是，古典文学时期的歌德关心的问题，不再是个人应自觉地意识到自己肩负着多么伟大的使命以及他为实现这样的使命进行了多么英勇的斗争，付出了多么大的代价，而是个人在生活实践中如何成长。因此，他的着眼点，不再是个人如何塑造自己，个人如何按着自己的理想改造社会，而是个人与社会的交往中如何驾驭自己，提高自己，个人如何与社会磨合，使自己成为理想社会的一名合格成员。因此，歌德所要求的"完整的人"的图像也发生了变化。所谓"完整的人"，不仅要有朝气，有热情，有激情，同时还必须有现实意识，有冷静的头脑，有埋头苦干、实事求是的精神。要成为这样一个"完整的人"，自然也必须接受教育，但接受教育的途径是与社会接触，而不是仅仅依靠戏剧，接受教育的最佳场所就是社会这个大舞台，而不是戏剧这个小舞台。因此，在《威廉·迈斯特的学习时代》里，威廉的戏剧生涯就成为他的许多生活经历中的一种，创立"民族戏剧"不再是他的最终使命，而是他处在"学习时代"的一种追求。有这样的追求表明他有强烈的社会责任感，但这一追求本身不是他生活的目的。《学习时代》的思想内容比《戏剧使命》更广阔，《戏剧使命》所包括的六部经过增删修改变成《学习时代》的一部分，即八部中的四部。



《一个美的心灵的自述》

整个小说共八部，前五部讲述威廉的戏剧生活，第七部和第八部讲述威廉进入"塔社"(Turmgesellschaft)以后的经历。第六部是《一个美的心灵的自述》(Bekenntnisse einer schönen Seele)，它自成一体，与前后的情节似乎没有太大的关系，显得有点节外生枝。实际上，歌德加进这一部别具匠心，只有通过它前五部与后两部才能有机地联系起来，只有通过它主人公威廉才能从戏剧社会这个现实的此岸世界过渡到"塔社"那个理想的彼岸世界。根据在第五部结尾的交待，一个医生拥有一份他的已经死去的女友写的自述，他自己给这个"自述"加了一个标题，即《一个美的心灵的自述》。这也就是说，第六部的全部内容是一位女子讲述自己的心路历程，而这位医生认为这个叙述者是"一个美的心灵"。"美的心灵"(Schöne Seele)这个说法源于柏拉图，它的基本意思就是善与美同属一体。在18世纪的德国，许多作家，如克洛卜施托克、维兰德等人都使用过这个名称，歌德更是常用它。"美的心灵"指那样一种人，他不仅外表美，而且心灵更美，他纯洁无邪，只想行善。小说中的"美的心灵"就是这样的一个女人。她是虔诚派的信徒，她独善其身，自觉地承担一切道德的责任；她完全过着内心生活，处处反省自己，努力接近上帝。她的这种生活态度与第五部的主要人物赛罗正好相反。赛罗是真正的艺术家，他的思想品质和道德行为与其他演员大相径庭，但他也与其他演员有相同之处，那就是外向。他作为剧团团长对别人要求非常严格，但很少反省自己。这样，赛罗与"美的心灵"就成为两个极端，到了第七部和第八部，外向与内向达到综合。因此，从结构方面看，第六部是前后两部分的桥梁。

如果从内容方面看，这第六部更是必不可少。像威廉一样，这位虔诚派的女信徒也有一个成长的过程，只不过她的成长是在内心里进行的。威廉要想成长为一个"完整的人"也必须有类似的经历和体验。我们知道，虔诚主义是18世纪德国的最主要的思潮之一，虔诚派作为基督教的一个主要教派在18世纪的德国有很大影响。既然威廉的成长是在社会中进行，那就离不开虔诚主义。因此，他在奥莱丽亚那里读了这份"自述"以后说，"我以最大的同情读了《一个美的心灵的自述》，它对我的整个生命也不无影响。我愿这样说，从这自述里我得到的最大启发：不只是她自己的，还有她周围的一切存在的纯洁，她独立的天性，凡是与高贵、亲爱的情调不和谐的事情都不能接受"。正是这些启发引导威廉从混乱、黑暗的戏剧世界进入有序的、明朗的新世界。

"成长小说"

《威廉·迈斯特的学习时代》被称为"成长小说"(Bildungsroman),而且是这种小说的典范。成长小说是德国文学中特有的一种小说形式,它不像英法小说那样,描绘一幅广阔的、绚丽多彩的社会画面,或者讲述生动有趣甚至是错综复杂的故事,而是讲述一个人在社会现实中的成长过程,而所谓成长就是通过各种磨炼使个人与社会相适应。因此,成长小说的最大特点,就是集中写主人公如何成长的过程,他的成长不是靠闭门修炼,而是通过社会实践。成长小说的宗旨,不是传达作者对社会的观察和认识,而是表达作者的生活体验以及他所认识的人生真谛。这种小说有明显的自传成分,既有作者的实际经历,也有作者的理想。

"成长小说"这个名称的形成也有一段历史。1774年布兰肯堡的《试论长篇小说》,对维兰德的《阿迦通》进行了分析,指出了"成长小说"的特点,但没有使用"成长小说"这个名称。1803年莫根施特恩(Karl Morgenstern)第一次使用了"成长小说"这个名称,但由于对它的界定过于空泛,没有引起学术界的重视。1870年狄尔泰(Wilhelm Dilthey)发现了这个名称,并成功地把它用于文学研究。从此以后,"成长小说"这个名称被普遍接受,而且公认的真正的成长小说从维兰德的《阿迦通》开始,歌德的《威廉·迈斯特的学习时代》达到了顶峰。在19世纪,成长小说是德国小说最主要的形式之一,凯勒(Gottfried Keller)的《绿衣亨利》(Der grüne Heinrich)是这类小说的代表作。到了20世纪,托马斯·曼(Thomas Mann)的《魔山》(Der Zauberberg),穆齐尔(Robert Musil)的《没有个性的人》(Der Mann ohne Eigenschaften)以及格拉斯(Günter Grass)的《铁皮鼓》(Die Blechtrommel)等都部分地继承了成长小说的传统,采用了成长小说的一些结构特征,它们本身已经不是传统意义上的成长小说。成长小说也叫发展小说(Entwicklungsroman),但一般不把它称为"教育小说"。"教育小说"在德文里也有专门的名称,即Erziehungsroman,这种小说是从居高临下的教育者的视角构造小说,它强调的是教育过程,而不是成长过程。

威廉的成长过程

"学习时代"是一部什么样的成长小说?歌德在1794年12月6日给席勒的信中说:"《威廉·许勒》第一部终于出版了,我也不知道,它怎么就



意外地获得了《迈斯特》这个书名。""许勒"的德文是Schüler,译成汉语就是"学生"或者"学徒"。"迈斯特"的德文原文是Meister,译成汉语就是"师傅"。不管这部小说取哪个书名,它都是向读者传达这样一个信息:主人公威廉的成长过程与一个手工业工人的成长过程是一样的,也要经过学徒、帮工、师傅三个阶段以及相应的"学习时代"、"漫游时代"和"为师时代"。歌德把小说的书名确定为《威廉·迈斯特》,是因为他认为人的最终目标是要达到手工业工人中师傅的水平,即最高的水平;而强调这部小说本应叫做《威廉·许勒》,那是因为人要达到最终目标,就得从头做起,也就是像手工业工人一样,要从学徒开始。所以,主人公威廉成长的起点是一无所知的"学徒",成长的目标是成为娴熟自如地掌握生活艺术的"师傅",因而他在《学习时代》这部小说中是作为"学生"或曰"学徒"经历他的"学习时代"。他作为商人的儿子,父亲给他安排的生活道路是经商。他觉得商业领域过于狭窄,无法施展他的才能,无法实现他的伟大抱负。于是,他离开商界,进入戏剧界,他认为在这里可以大展宏图。不料,戏剧界的实际情况与他的想像相距甚远,他不得不与一些既无理想又无追求、庸庸碌碌的人为伍,他自己本人在这样的环境中也不知不觉地走向迷途。再加上爱情的纠葛,他离开了戏剧界,回家帮父亲经商。但是,单纯的理智无法压制热烈的激情,他对戏剧的爱恋又使他回到戏剧界。他与剧团同甘共苦,到处演出,包括到伯爵府演出。他把自己的一切都给了剧团,但一些演员自私自利,追名逐利使他十分反感。有一次,他们在赴某地演出的路上,遇到强盗的袭击,威廉奋不顾身与强盗搏斗,并受了伤。那些演员事后不仅不感谢他,反而严厉谴责他,说他们遭袭击是因为他选错了路线。诸如此类的经历,使他对剧团彻底失望,开始寻找新的出路。一半由于贤人的指点,一半由于命运的安排,威廉进入了一个新的世界。这是一个由一些高尚的人组成的社会,它的名称叫"塔社"(Turmgesellschaft)。在塔社里,威廉经过自己的努力,达到塔社对其成员的要求,拿到了"结业证"(Lehrbrief),成为塔社的合格成员。

那么,塔社是个什么团体?这需从18世纪德国社会中实际存在的团体说起。18世纪德国有许多秘密团体,从事改善人类生活的活动,其中最著名的有"自由圬人会"(Freimaurerei)和源于西班牙的"开明会"

(Illumination-Wesen)。这些团体有严密的纪律，成员之间不分种族和等级，所有的人都得接受人道主义教育，按照人道主义精神行事。歌德本人也参加过"自由汚人会"。小说中的塔社就是以社会上这些团体为原型塑造的，它既不是教团，也不是狂热的宗教，它是由一些高尚的人组成的友谊联盟，是理想的社会。在这个社会里，每个人都有自己的个性，但又能彼此忍让，每个人都有远大的理想，但个个又都是不善空想的实干家。生活对他们来说是一门艺术，个个都必须学习。因此，威廉进人这个团体之后，首先要考察他愿不愿意接受教育，有没有成长的潜力。塔社的成员发现威廉感觉敏锐，喜欢思考，热爱生活，因而接纳了他。但是，他们也发现，威廉过于注意内心的修养，忽略了与外界的接触；他的头脑里充满了理想和幻想，但缺乏实实在在的实践和切身体验。这些缺陷必须克服，而且必须在实践中克服。威廉这样做了，他们给他颁发了"结业证"，他的"学习时代"正式结束。

拿到"结业证"是"学习时代"结束的外在标志，那么它的内在标志是什么？回答很简单：威廉从一个片面的人成长成为一个完整的人。"完整的人"就是威廉成长发展所要达到的最终目标。席勒1796年7月8日致歌德的信中有这么一段话："如果要我直截了当地说出威廉经过一系列迷途之后终于达到的目标是什么，那么，我会说，他从一个空洞的、不明确的理想，步入一种明确的、积极的生活，却没有失去理想化的力量。"另外，在小说中，当威廉拿到"结业证"时，雅诺对他说："一个人刚刚步入社会，很看重自己，想获得许多优势，并尝试要做一切可能的事，这是很好的。但是，他成长到一定程度，如果他学会融入大众，学会为别人而活着，学会在承认义务时忘记自我，那时他就大有好处。"人的成长就是由只有空洞朦胧的理想到根据现实实际实现理想的过程，就是由只想到自己到同时也想到别人的过程。所谓"完整的人"，就是既有激情又有理智，既有崇高理想又有实事求是的精神，既有情又有理，情理并茂。

歌德的这部小说，不仅告诉我们，人的成长要达到的目标，而且告诉我们，人怎样才能成长。歌德早期作品中的维特和塔索都由于主观要求与客观限制之间的矛盾而最终失败。威廉开始时也面临同样的矛盾，但他对矛盾的态度与维特和塔索不同，他不是把责任全部归咎于客观，不顾客观条件如何一定要实现自己的意志，而是始终不断地反省自己，



认识自己，调整自己，克制自己，使自己的主观与客观的现实相吻合。这样，挫折与失败，就不是一种损失，而是一种获得。在第七部第一章有这样一段记述：当威廉一个人离开剧团前往罗塔里奥的花园的路上，遇到了曾经指点过他的牧师。牧师问他，当年的剧团哪里去了，他在剧团待了多久。威廉感慨地说："待得太久了，每当我回忆起与他们在一起的那段时光，我就感到遗憾，就觉得看到一片空虚，从中我一无所得。"牧师回答说："你这么说就错了。我们遇到的一切都会留下痕迹，一切都不知不觉地有助于我们成长。可是要想对此作个总结，那就很危险。那样一来，就会变得不是骄傲和懒怠，就是变得颓废和意志消沉，而这些都会阻碍我们日后的发展。"这就是说，迷途本身并不可怕，重要的是如何对待它。如果错误地对待它，它就会阻碍人的发展；相反，如果正确对待，就能促进人的进一步成长。

威廉与维特和塔索的不同，就在于他在别人的指点下敢于承认自己的错误并勇于克服它。例如，威廉有一段时间也好走极端：一天，威廉把自己从小写的诗稿撕毁，投入火中。他的朋友威诺问他，这是怎么回事。他说："我要证明，我是要郑重其事地放弃一种我天生就做不好的手艺。"随即，他又把第二捆也投入火中。威诺对他说："我看不出，你怎么这样走极端？难道这些作品不是杰作，就应该销毁？"威廉回答说："因为一首诗不是杰作就不应该存在；因为一个人如果没有那份天赋能写出最好的作品，他就应该不与艺术沾边，而且还要认真地警惕任何诱惑。"这是维特的心态，同时也是狂飙突进时期那些自认自己是"天才"的青年的心态；他们认为自己能够而且应该创造出最好的艺术作品，如果做不到就宁肯彻底放弃。古典文学时期的歌德没有让他的新的主人公威廉继续犯这种维特式的"幼稚病"，在自己不成熟的时候就结束生命。威廉从错误中吸取教训，继续前进，治愈了"幼稚病"，走向成熟。

威廉最终走向成熟，除了他的主观努力以外，客观环境也起着重要作用。如果威廉留在父亲身边，经营商业，他也许不会遇到大的挫折，但他只能成为一个庸俗的小市民，永远停留在小市民当中。他不甘心一生碌碌无为，他要大展宏图，他进入了戏剧界。可是这个社会圈子里的人自私自利，鼠目寸光，既无教养又无理想。在这里，威廉除了能获得一些生活经历和体验以外，在精神上不可能有什么提高。接着威廉进入了以

罗塔里奥为代表的更高一级的社会圈子，生活在这里的人都是开明贵族。他们都有很高的文化素养和道德修养，他们不仅在理论上而且在实践中，不仅在想像中而且在现实中，努力建立一个人人平等、个个勤劳、同舟共济、和睦相处的社会。威廉在这样的生活环境中，找到了生活的目标，完成了"学习时代"的成长过程。

小说中的其他人物

主人公威廉是在社会中，是在与其他人的交往中成长的，因而小说中除了威廉以外，还有众多的其他人物。按照小说的布局来划分人物，前五部的人物与后两部的人物迥然不同。我们在剧团里看到了可怜的马利亚娜，她的不幸遭遇激起了威廉的同情，他们共同相处，彼此相爱，但由于误会威廉离开了她。梅里纳夫妇自私自利，处处为自己打算。赛罗是剧团团长，精明强干；他的妹妹奥莱丽亚一往情深，但被他的爱人抛弃。在男爵府上，我们看到的贵族都有这样那样的毛病。一位男爵热爱艺术，但不懂装懂；一位男爵小姐总爱卖弄风骚；一位伯爵枯燥无味，但他的夫人却热情奔放，她的美貌和风度使威廉对她产生了激情。不论是演员，还是贵族，他们都是在生活中常常见到的人物，都是现实的。与此相反，后两部的人物都是理想的，是歌德头脑中的理想人物。罗塔里奥身为贵族但一心想着改革，他知识渊博但又精通世故，冷峻多智的雅诺以及胸怀博大的阿贝关心人类的前途，致力于教育人的伟大事业。前五部的人物与后两部的人物的另一重大区别，就是后者更有教养。按照歌德的观点，教养的高低，是一个人能否成为真正的人的重要前提。

如果以性别为界，这部小说的人物，女人多半比男人更完善，更和谐，即使罗塔里奥也比不上他的妹妹娜塔丽亚。对娜塔丽亚来说，爱是一种天职，她代表最高的道德修养，最高的道德准则已经完全融入她的内心，因而她的一切善行都是自然发生的。她既像"美的心灵"一样有丰富的内心生活，又像苔蕾丝那样具有深切的现实意识。她是真正的"完整的人"，因而歌德让她与威廉结婚。除了娜塔丽亚以外，其他的女性也各有优点，比如菲利娜自然朴实，乐观快活，温柔美丽，任何男人都喜欢她。另外，她在任何情况下，都不抱任何幻想，她完全生活在现世，从不向往来世。这与迷娘正好相反。迷娘是小说中的重要人物，她与竖琴老人相依为命，他们代表了人世间遭受深重苦难的人群。苦难使他们成了



局外人，他们所以还能在现实世界生存完全是由于在他们的想像中还有一个美好的诗意世界。迷娘几乎没有躯体（因为她只有精神），没有性别（她到十三岁还穿着男孩的衣服），她跳起舞来灵巧优雅，她的本质深不可测，她集娇嫩与自由放任于一身。她心中充满无穷的向往，先是向往南方"柠檬盛开"的意大利，然后向往与威廉结合（威廉把她从杂耍团救出来，从而成为她的保护人和情人），最后向往死亡，以便进入天堂，获得解脱。迷娘不仅完全生活在精神世界上，而且把爱绝对化，得不到爱就宁肯死亡。在这个意义上，她像维特以及《浮士德》中的欧富良。迷娘这个人物纯粹是歌德心灵的产物，他把这个人物写得那么优美，把她的遭遇写得那么动人，谁都会喜爱这个人物，为她的命运感动。

写作手法

歌德的这部小说，不仅内容丰富，写作手法也很高明。首先，歌德成功地使用了在叙述中插入诗歌的这种传统手法。小说中的那些诗不仅用于调节气氛，更是用于刻画人物的内心世界，如《谁知向往，谁才知道我的痛苦》(Nur wer die Sehnsucht kennt, weiss was ich leide)一诗就要告诉读者，迷娘为什么总是向往不存在的东西。小说中的这些诗不仅是小说的有机组成部分，而且同时也是独立的优美诗篇，如第二部第十三章的《谁不含泪吃面包》(Wer nie sein Brot mit Tränen ißt)和《谁若投身寂寞》(Wer sich der Einsamkeit ergibt)、第三部第一章的《你认识吗，那柠檬盛开的地方》(Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen)、第五部第六章的《不让说话，只让我缄默》(Heiss mich nicht reden, heiss mich schweigen)、第八部第三章的《让我这样打扮，直到死亡》(So laßt mich scheinen, bis ich werde)，等等。

其次，在小说中讨论哲学的或美学的问题，在18世纪的德国小说中司空见惯，但在歌德以前谁也没有能将抽象的议论自然而然地融入到小说中，使这样的议论与其他的部分天衣无缝地结合在一起。这一点，歌德在他的《学习时代》中做到了，最突出的例子就是关于莎士比亚的《哈姆雷特》的讨论。威廉随剧团来到伯爵府演出，伯爵的陪同雅诺向威廉推荐莎士比亚的戏剧，使一向崇拜法国古典主义戏剧的威廉认识到莎士比亚的伟大，一个崭新的戏剧世界呈现在他的面前。剧团决定演《哈姆雷特》，威廉扮演主角。为了演出，就得研究剧本，分析人物，热烈

地讨论就此展开。在讨论中发表的那些见解，早已成为历代研究莎士比亚的专家必须阅读的经典文献。不过，更重要的是，威廉通过分析莎士比亚的作品认识了自己，这成为他成长道路上的重要一步。雅诺向威廉推荐莎士比亚的剧本，就基于对威廉性格的了解，他的性格与哈姆雷特的性格有相似之处。经过分析，威廉认为哈姆雷特的特点是多愁善感，犹豫不决，缺乏坚定的意志，缺乏敢于和勇于行动的精神，因而他总是左思右想，不见行动。哈姆雷特的这些特点，正好也是处在这个阶段的威廉的特点，他要进一步成长就必须解决思想信念与实际行动之间的矛盾，就必须超越自己对自己的期待与社会对自己的要求之间的鸿沟。因此，分析研究莎士比亚的剧本，就不仅揭示了威廉的性格，而且也是整个小说发展的一个重要环节。

最后，歌德在他的小说中也采用了当时德国小说惯用的俗套，如抢劫、拐骗、决斗、兄妹通奸、谋杀以及神秘暗示等等。歌德采用这些主题，固然表明任何伟人都不可能完全"脱俗"，但也必须看到，歌德写了这些并没有损害作品的高尚思想、反而冲淡了由于理论思考和抽象议论造成的沉闷气氛。



小说的接受

《威廉·迈斯特的学习时代》出版以后，普通读者反应冷淡，与此相反，文学界的同行反应十分强烈，他们中有人谴责，有人赞扬。反对者都是歌德的老朋友，他们是赫尔德、雅各比、施托尔贝格兄弟以及施泰因夫人等。这些人都从过时的狭隘的道德观念出发评价作品，他们无法容忍那些所谓不道德的叙述，F.施托尔贝格甚至气得把全书撕开烧毁，只留下第六部《一个美的心灵的自述》。歌德的另一些朋友，如洪堡兄弟、克尔纳以及席勒则盛赞此书。席勒不仅参与了这部小说的创作，而且给予中肯的评价。他在1796年7月2日给歌德的信中写道："我简直无法描绘，这部作品当中的真实性，美的生活，单纯的丰满，是多么感动了我……宁静而又深沉，明澈而又像大自然一样不可捉摸，它就这样发生作用，它就这样存在着；所有的一切，哪怕是最小的细节，都显出心境的美的平衡，而一切都是这种心境中涌动出来的。"

特别值得注意的是，最重视《学习时代》这部小说的是那些刚刚在文坛崭露头角的年轻的浪漫作家。F.施莱格尔竟然认为歌德的《迈斯特》



是18世纪末最伟大的三大倾向之一，他在《片断》中说："法国大革命，费希特的科学论和歌德的《迈斯特》是当代最伟大的三种倾向。"把一部小说同法国大革命相提并论，显然有点言过其实，但由此也可以看出F.施莱格尔充分认识到这部小说对当时德国文坛的巨大意义和它在德国文学发展中的地位，他看到这部小说开创了德国长篇小说的新局面。早期浪漫作家把他们的创作重点放在小说，这与歌德的这部小说不无关系，而且他们在小说创作中也自觉不自觉地接受了"学习时代"的影响。当然，这种影响可能是正面的，也可能是反面的。比如，诺瓦利斯(Novalis)就自觉地把歌德的《学习时代》当做他从事小说创作的对立面。他强调幻想，追求无限的彼岸，因而指责《学习时代》描绘现实太多，一味提倡节制。为了与歌德的这部小说相对抗，他雄心勃勃写了一部小说《海因利希·冯·奥夫特丁根》(Heinrich von Ofterdingen)。浪漫作家对歌德这部小说的接受，说明歌德与浪漫作家之间的关系是既有连续性又有间断性。歌德以他的这部小说使年轻的浪漫作家意识到他们的发展方向，但这一发展方向与歌德的基本倾向又是截然不同的。从浪漫作家对它的接受，也完全可以看出《威廉·迈斯特的学习时代》在德国文学中的地位。

（三）史诗：《列那狐》和《赫尔曼与窦绿苔》

歌德从小就喜欢史诗，克洛卜施托克的《救世主》前三歌是他年轻时最喜好的读物。18世纪80年代福斯把荷马的史诗译成德文，歌德更成为荷马的崇拜者，并下决心自己有朝一日也要写史诗。18世纪90年代初，写完了《罗马哀歌》(Römische Elegien，1788—1790)和《威尼斯格言》(Venetianische Epigrammen，1790)这一些古代风格的作品之后，他正在寻找新的古典形式，史诗就成为首选。1792年到1793年歌德随奥古斯特公爵参加干涉法国革命的征战，亲眼看到了引起革命的各种社会因素以及由革命引起的社会混乱和灾难。这时，他想起了他早年读过的在欧洲广为流传的动物故事《列那狐》，觉得他眼前的情景很像那部动物故事中所描写的情景。这时，他正好得到了高特舍德从荷兰文用散文翻译成德文的《列那狐》(Reinecke der Fuchs，1752)，于是他决心把它改写成史诗。他从1793年1月下旬到4月中旬花了三个月时间把高特舍德的散文译本改写成史诗，题为《列那狐》(Reineke Fuchs，1793)，用的是荷马使用过的六音步诗体。

歌德认为这部来自荷兰的动物故事是“非神圣的世俗圣经”(unheilige Weltbibel),他在改写时,一方面忠于高特舍德的译文;另一方面也作了大量的增减和改动,从而使这部产生于中世纪后期的故事反映18世纪的社会状况。全部作品共有十二歌,故事的中心是对狐狸的控诉和审判,歌德让那些寓意性的动物形象更具人的特征,使之成为以动物形式出现的具有普遍意义的人的典型。在歌德的作品中,狐狸被塑造成一个审时度势、善于捕捉有利时机的聪明人,同时又是一个巧言令色、能言善辩、采用各种方法掩盖自己的自私目的的政客。不过,更主要的是,歌德想利用这个动物故事进一步深化他在《威尼斯格言》中已经表达过的对法国大革命的看法:革命所以爆发,“自由使徒”(Freiheitsapostel)所以会揭竿而起,最主要的原因就是当权者的专制独裁和自私自利。

改写了《列那狐》,特别是成功地使用了六音步诗体,使歌德对史诗的兴趣大大增加。但是,自从与席勒结盟以后,一方面全力写长篇小说《威廉·迈斯特的学习时代》;另一方面又与席勒一起进行所谓的“赠辞之战”,歌德无暇再去创作史诗。1796年8月《学习时代》完成,1796年9月就开始写《赫尔曼与窦绿苔》,第二年也就是1797年6月完成手稿,同年10月作为“1798年袖珍版图书(Taschenbuch für 1798)”出版。歌德在《学习时代》出版之后立即就写《赫尔曼与窦绿苔》在一定程度上是为了挽回他作为大作家的面子。《学习时代》在一般读者中受到冷遇,这就意味着自从《维特》以后歌德还没有写出一部大型作品能让广大读者喜欢。这种状况与他作为大作家的身份极不相称。因此,写一部能受到广大读者欢迎的作品,就成为歌德的迫切心愿。史诗在当时还是一种受人欢迎的文学形式,这就坚定了他立即写一部史诗的决心。

不过,歌德决定写史诗还有更深层的原因。18世纪90年代,最初几年是歌德深入研究古代艺术的时期,他大量阅读古希腊和罗马的文学作品,观赏他能找到的古代国家的艺术品;此外,他还阅读和观赏了自从文艺复兴以来出现的仿古作品。这些活动使歌德真正了解了古代艺术的真谛,他深切地感受到,古代的文学和艺术作品所以能流传至今,是因为它具有超时代、超地域的伟大的人道精神。因此,歌德向自己提出了这样的任务,在他所处的那个时代中寻找这种古代存在的人道精





神,并把它表现出来。正在思考如何完成这一任务时,他读到了福斯的仿古的叙事诗《路易丝》(Luise,1795)。福斯的这部仿品给歌德的最大启发,就是用古代的形式和风格完全可以表达现代题材。六音步诗体,他在《列那狐》里已经使用过了,现在的问题就是找一个合适的题材。

这样的题材很快就找到了,那就是发生在1731年的一则故事。那时萨尔茨堡的新教徒被天主教的大主教驱逐出家园,流亡到德国的一个小城。小城的一个市民的儿子爱上难民中的一个姑娘,青年的父亲起初反对儿子的选择,最后同意他们俩成亲。歌德当然不会直接采用这个故事,而是对它进行改造,使之成为法国大革命过程中的一个故事。逃亡者不是受到宗教迫害的新教徒,而是逃避法国革命军的德意志人;他们不是从信奉天主教的奥地利逃向德国信奉新教的地区,而是从既受到革命理想洗礼又遭受革命带来的深重灾难的莱茵河西岸地区逃向没有受革命冲击仍然保持平静的莱茵河东岸地区。1796年歌德写这部作品时,法国的革命战争还在进行,1796年12月5日歌德写给迈耶(Heinrich Meyer)的信中说:“故事发生的时间大约是在去年8月。”这就是说,歌德有意要把故事放在法国大革命的大背景中,突出它的现实意义。就在给迈耶的那封信中,歌德清楚地说明了他的意图:“我试图在叙事的坩埚里,去除渣滓,提炼出德国一个小城市生活中最纯正的人性,同时我还想用这个小镜子反射出世界舞台上的巨大动荡和转变。”

《赫尔曼与窦绿苔》(Hermann und Dorothea,1796)这部史诗的故事非常简单:逃亡大军路过小城,一向过着平静生活的小城市民把全部注意力都集中到这些离乡背井、颠沛流离的难民身上。市民们先是出于好奇纷纷出城看到底发生了什么事,接着他们纷纷伸出援助之手帮助这些“可怜的难民”。“金狮旅店”的老板与他的夫人赶快筹集衣物和食品,让儿子赫尔曼赶车送给那些饥寒交迫的人。赫尔曼遇到难民中的一个姑娘,她同样赶着一辆车,并精心照料一位产妇和她的婴儿。这个姑娘就是窦绿苔,赫尔曼把他车上的东西交给了窦绿苔,他们俩在接触过程中,都对对方产生了好感,但谁也没有马上吐露真情。赫尔曼的母亲是个通情达理、处处关心儿子的母亲,她看出赫尔曼有心思,在她的劝说和引导下,赫尔曼告诉母亲他爱上了那位姑娘,准备把她领回家。母亲非常支持他的心愿,但父亲却坚决反对他娶一个身无分文的姑娘为妻,

他要儿子赫尔曼按照他的心愿和计划娶妻结婚。赫尔曼拒绝接受父亲的安排,宁肯离家也要与窦绿苔结婚。父子之间尖锐对立,看来一场悲剧难以避免。但是,最后的结局是父亲放弃了他原来的计划,同意赫尔曼与窦绿苔结合。整个故事发生在中午到下午这样短的时间之内,短到了令人难以置信。但这一点正是这部作品的成功之处,因为它成功地实现了歌德在他的小说《德国逃难者的闲聊》中提出的中篇小说的原则:集中写一件事。因此,中篇小说式的集中是《赫尔曼与窦绿苔》的艺术特点。

从以上介绍可以看出,真正的故事情节是两个男女之间的爱情故事。但另一方面,如果没有法国大革命,这个爱情故事就不会发生,当然更不会有由此而引起的冲突以及冲突的解决。因此,很显然,歌德是要借这个作品表明他对法国大革命的态度,但他的高明之处在于,他不仅不直接写一个有关革命的故事,而且他也没有让故事中的主要人物与革命发生直接关系,他只是让故事中的一个次要人物用追忆的方式向他人讲述法国大革命的目标以及革命本身的演变。这位讲述者也是一个难民,他所讲的都是他的亲身经历;同时他原来是个法官,由于职业的原因养成了讲话客观、公正的习惯,因而他讲的话有极高的可信度。

当这位法官谈到他们的遭遇时,他对神父说,"我们受苦的日子已经不短了",在此期间他们"饱尝痛苦",但"更令人恐怖的是,最美好的希望完全破灭"。"当人们听到人人共享的权利,当人们听到让人振奋的自由和令人赞美的平等",谁不为之感到兴高采烈,谁的心胸不觉得更加自由,因为那时的情景像是"新生的太阳缓缓升起,露出第一道曙光"。在那样的日子里,"全世界的各国人民不都仰望着世界的首都(即巴黎——引者)","最初宣布那些福音的伟人们,不是可与世界上最伟大的人齐名吗?"不久,法国革命军也进入到德国人居住的地区,并答应他们也将享有自己应有的自由和权利,因而当时德国人是欢迎法国革命军的。可是,法官对神父说,不久,情况就发生了变化:"那些人道德败坏,不干好事,争权夺利,互相残杀。"他们压制他们的邻邦德国人,派来大批贪官污吏。而对这种情况,德国人奋起反抗,人人拿起武器,充满仇恨,进行斗争。法官说:"我再也不愿看到,人类陷入这样可怕的混乱。发狂的动物也比这样的情景更好看一些。"他最后得出这样的结论:"别再侈谈自由,仿佛人能够自制!一切邪恶全靠法律遏制,一旦取消了限制,邪恶就可以自由横行。"



法官的这一结论,就是歌德借助这部作品要表达的最基本的思想。法律和秩序是人类能平安和幸福生活的保证,一旦没有了法律和秩序,人就失去了约束,而失去约束的人比野兽更可怕。革命和战争所以会给人类带来灾难,就是因为它们取消了法律,否定了秩序。所以,整部作品的基调是用秩序对抗纷乱。不论是在一个家庭,还是在一个城市甚至一个国家,都必须有一定的秩序,有了秩序就有了安宁,有了安宁就有了幸福。但是,秩序的建立也是在不断解决矛盾的过程中进行的。作为这部史诗的故事的核心赫尔曼一家就经历了这样的一个过程,从和谐平静到矛盾冲突,最后又在新的基础上达到新的和谐和平静。

矛盾冲突的起因是赫尔曼。自从难民出现以后,赫尔曼"变了一个人"。他平常不愿与人交往,更不敢与别人讲话,但这一次,他不仅主动赶车给难民们送东西,而且而对陌生的姑娘居然突然"张开了嘴"。不仅如此,这位本来十分顺从的儿子竟然对父亲说不,他不接受父亲对他的婚姻的安排,坚决要与他心爱的窦绿苔结婚。如果说,矛盾冲突的起因是赫尔曼,那么矛盾冲突的根源是赫尔曼的父亲。这位旅馆老板是个典型的德国市民,他有德国市民的优点和缺点。他精明能干,勤劳朴实,乐于助人,关心集体。他多次当选市府的城建委员,为城市建设做出了很大贡献。小城不幸发生火灾,遭受重大损失,是他精心组织和领导了城市的重建,使小城又恢复了昔日的辉煌。因此,他在小城里受到众人的敬仰和尊重。但是,另一方面,他又是一个胸无大志、安于现状的市侩。这一特点集中表现在他对儿子的要求和期待上,他希望他的儿子也能成为他那样的人,他按照自己的样子来培养教育他的儿子。另外,他还准备给他的儿子娶一个妆奁丰厚的新娘。这样既可提高自己家族的名望,也可增加家庭的财富。名望和财富,是他衡量一个人的价值和标准,因而也是他追求的目标。从他这样的思想境界出发,他当然不能同意赫尔曼娶窦绿苔为妻,他命令儿子:"决不许把一个粗里粗气的姑娘娶进家门。"正是父亲的这种狭隘的市侩思想,使本来是男女之间平常的恋爱关系变成了冲突的焦点,而且由于矛盾的双方暂时谁也不肯让步,和睦美满的家庭面临崩溃的危险。

但歌德的意图并不是要写一出悲剧，而是表明他的这样一个信念：矛盾冲突是可以和平解决的，解决矛盾的手段不是依靠暴力，而是依靠矛盾双方的勇气和智慧以及第三者的善意调解。在这部史诗中，赫尔曼的母亲就充当着调解人的角色。歌德一贯认为，女性是分解"像岩石一样坚硬"的男子之间矛盾的最有效的力量。赫尔曼的母亲一针见血地指出赫尔曼的父亲在对待赫尔曼问题上的错误："我们不能按照自己的心思塑造孩子……每个孩子都有不同于别的孩子的天赋，每个人都需要这样的天赋，每个人只有走自己的路才会妥当和幸福。"母亲的这些话打动了父亲，他认识到自己的思想已经落后，并不无感慨地说："不进则退，亘古不变！"所以当他从神父和药店老板那里了解到，窦绿苔不仅长得漂亮，而且品质高尚时，他毫无保留地同意赫尔曼与窦绿苔结婚。

让我们再看一下矛盾的另一方面，即赫尔曼。赫尔曼并不是从根本上与他的父亲对立，他不是"逆子"，而是"孝子"。他继承了父亲的一切优点，如勤劳、节俭、助人等等。他也并不是像他父亲所说的那样"没有荣誉感"、"没有上进心"，而是他对生活意义的认识与他父亲不同。他心目中的理想生活，不再是家庭富裕，生意兴隆，受人尊敬；他不再仅仅追求物质财富，他觉得他的父亲就因为一味追求物质财富而成为物质财富的奴隶。他有了自我意识，他要自己做自己生活的主人，另外他关心的范围也不再仅仅限于自己的家庭，国家和民族的命运也是他关注的对象。面对难民的悲惨处境和敌人的入侵，他说："的确，现在谁要是对这些被驱赶出来的人的痛苦无动于衷，他无情的胸中就没有良心；因为在这样的年头，谁要是不关心他自己的，还有他的祖国的幸福，他的头脑就一定是一片空白。"所以，赫尔曼虽然继承了他父亲的优点，但他的思想境界已经比父亲的思想境界向前迈进了一步。他是新思想的代表，而他的新思想又是脱胎于父辈原有的思想，也就是说，从新思想到旧思想是自然的演变，而不是依靠暴力。赫尔曼最后说："如果每个人都像我，就有力量对付暴力，我们大家就会享有和平。"

因此，赫尔曼与窦绿苔的结合，除了有情人终成眷属这一表层意义以外，还有深层的象征意义。首先，Dorothea（窦绿苔）是个希腊的女性名字，她代表了"女性的英雄式的伟大"（Heldengröße des Weibs），而Hermann（赫尔曼）是个典型的日耳曼人的名字，它是德意志精神的体





现。窦绿苔所代表的时代已经成为历史，但从她身上仍然散发出最富人性的精神。不过，她的这种精神只有同正在崛起的德意志人相结合才能有新的生命力。另外，从德意志人的方面看，他们只有与这种已经经过历史考验的伟大精神相结合，才能成为名副其实的现代人。其次，窦绿苔来自发生了革命的莱茵河西岸，赫尔曼生活在风平浪静的莱茵河东岸的小城，他们的结合就意味着革命的理想和德国市民的务实精神的结合。最后，窦绿苔充满激情，赫尔曼十分理智，因而他们的结合也是情感与理智的结合。总之，他们的结合意味着人类的进步，社会的更新，家庭的和睦，生活的幸福。不过，故事最后这样美好的结局，更是歌德头脑中的信念，而不是现实的反映，歌德自己也深知这一点，因而他称他的这部作品为"市民牧歌"（die bürgerliche Idylle）。

歌德用现代的素材表达了古希腊的现想，用荷马式的手法为现代市民树立了丰碑。为了突显这是一部荷马式的史诗，歌德除了采用荷马式的语言和格律以外，还把每一章都称为"歌"（Gesang）。更引人注目的是，各书共有九歌，每一歌都有一位缪斯女神作它的标题，如第一歌：卡利俄伯（Kalliope），命运与同情。

歌德的这部古典风格的史诗获得了巨大成功，它是继《维特》之后歌德的作品中最受一般读者欢迎的一部，整个19世纪每个有教养的市民都会阅读或者收藏这部作品，一直到20世纪50年代它一直是德国中学生必须阅读的作品。《赫尔曼与窦绿苔》不仅受到一般读者的欢迎，同时也得到同行的好评。A.W.施莱格尔于1797年9月在当时德国最重要的文学报刊《耶拿汇报》（Jenaer Allgemeine Zeitung）上发表长篇文章，分析歌德这部作品的内容和形式，把它与荷马史诗相提并论。席勒于1797年7月12日写信给迈耶，说歌德的这部作品是"他的（指歌德的——引者）和我们的全部现有艺术的顶峰"。W.洪堡还为这部作品专门写了一本书《论歌德的〈赫尔曼与窦绿苔〉》，认为歌德的这部作品开创了"市民史诗"（das bürgerliche Epos）的新时代，从此以后"市民史诗"将成为新时代文学中的主导种类。但事实证明，这只是这位崇尚古典文化的伟大学者的主观愿望。新时代是市民时代，市民时代是散文时代，用散文写的长篇小说和中篇小说取代用韵文写的史诗是历史发展的必然。从古希腊传下来的史诗这种文学形式已不再适合新时代的要求，因而不可

能有什么"市民史诗"的时代。歌德的《赫尔曼与窦绿苔》不是所谓的"市民史诗"的开始,而是从克洛卜施托克开始仿古史诗的终曲,在它以后德国文学中虽然也有过几部史诗——如黑贝尔的《母亲与孩子》(Mutter und Kind,1859),豪普特曼的《安娜》(Anna,1921)——但它们既无很高的文学价值,也无很大影响,它们只是终曲的余音。因此,人们完全有理由把歌德称为德国的"最后一位荷马式的作家"(der letzte Homeride)。

## 第三节 戏剧体作品

### 一 18世纪末19世纪初德国戏剧概貌

(一) 18世纪末到19世纪初德国戏剧的特点

18世纪末到19世纪初的德国戏剧呈现如下特点:

第一,莱辛一生都渴望能在一个有固定剧场的民族剧院长期工作,但是他的愿望未能实现,因为那时固定剧院难以生存。不过,这是18世纪中叶的形势,到了80年代情况就发生了变化。流动剧团独占舞台的局面终于被打破,各地相继建立起正式的固定剧院。1776年在约瑟夫二世(Joseph II)的支持下,维也纳建立起自己的剧院,1779年曼海姆剧院开张,1786年柏林也有了民族剧院。特别值得一提的是,1791年魏玛剧院也在歌德的领导下开始演出。



固定剧院的建立给戏剧带来了一系列变化,或者说,它本身就是戏剧发生变化的产物。首先,过去看流动剧团演出的什么人都有,现在到剧院看戏的都是些有身份的人,不是贵族,就是富有的市民。他们上剧院"除了娱乐以外,还为了展示是有教养、懂得精神享受的人群"。因此,剧院能不能吸引这批人,就成为剧院能否生存的关键。其次,除了宫廷的资助以外,票房收入是剧院的主要经济来源;剧院能否生存,最大程度上取决于票房收入的多少。为了保证剧院有足够的经济收入,剧院就必须演出受观众欢迎的剧目。因此,票房收入就成为剧院决定演哪些剧本的最后标准。再其次,为了保证票房收入,剧院还必须不断更新剧目,一个剧院一个月内演二十个不同的剧本,在当时并不罕见,一个剧本演一两次就弃之不用也是常事。这样,一方面需要有一个人数众多的剧作家队伍,当时一些演员和剧院院长都兼写剧本,如施罗德就既是著名演



员又是受欢迎的剧作家,当时最受欢迎的剧作家考策布也当过演员,伊夫兰德是柏林剧院的院长,他的前任恩格尔(Johann Jakob Engel)也是一个成功的剧作家;另一方面,剧作家为了保住自己作为作家的声望,就必须不断地推出新作,一个剧作家长时期没有新作问世,他就会被人遗忘。而一旦被遗忘,就失去了吸引力,剧院就不会接受他的剧本。因此,对剧作家来说,数量是第一位,当时最受欢迎的剧作家同时也是最多产的剧作家,考策布就是这样,他一共写了221个剧本。但是,一个剧作者不可能具有连续不断的创作激情和新鲜的创作灵感。为了多产,只能不断变换花样,他们创作的剧本只能满足观众图新的好奇心理,而不可能有精湛的艺术和深刻的思想。这样,在戏剧领域,也像在长篇小说领域一样,就出现了与"高雅戏剧"相对立的"低俗戏剧"(Trivialdramatik),或称"通俗戏剧"(die populäre Dramatik)。

第二,18世纪末到19世纪初德国戏剧的第二个特点就是"低俗戏剧"的出现。这种戏剧把取悦观众看做是它的根本创作原则,观众喜欢什么就创作什么。这种戏剧也有冲突,但冲突总是道德与不道德的冲突,冲突的结果总是道德的胜利,"大团圆"是这种戏剧的固定结局。扬善抑恶是这种戏剧的基本倾向,但善与恶的标准是当时社会通行的道德准则,因而它是对现存道德准则的肯定,而不是对它的质疑。因此,这种戏剧从不提出问题,更不引导观众思索问题,而是让他们在剧场里享受一下在现实生活中享受不到的善最终总能胜利的美境。所有这些都决定了这种戏剧的浅薄和庸俗。当然,每个剧本的浅薄程度也各不相同,有的剧本,如伊夫兰德的《猎人们》(Die Jäger)和考策布的《德国小城的市民们》(Die deutschen Kleinstädter)就相对来说有一定的深度。



第三,"通俗戏剧"的出现,又带来了18世纪末到19世纪初德国戏剧的第三个特点,那就是在德国戏剧中有了"雅"、"俗"之分,甚至还出现了"雅俗之争"。一方面是由歌德和席勒、青年作家荷尔德林和克莱斯特(Heinrich von Kleist)以及浪漫作家所创作的"高雅戏剧";另一方面是由考策布和伊夫兰德等人创作的"低俗戏剧"。这两种剧泾渭分明,前者创作的目的是为了表达剧作者自己对人生的看法,探讨人类的前途和命运,后者的创作目的则是为了取悦观众。创作目的的不同决定了它们取材范围的不同,"高雅戏剧"取材于历史和神话,而"通俗戏剧"则主

要取材于现实生活。歌德、席勒以及其他属于"高雅戏剧"的青年作家为什么不采用现实题材，而采用神话传说和历史题材呢？这涉及到戏剧的特点。写小说、写诗歌或写评论文章，作者在直面现实时可以与此保持一定的距离，从更高的角度来观察所表现的现实。在戏剧创作中就不存在这样的自由和这样的可能，因为在舞台上展现出来的事件和人物必须与实际的现实相吻合，不然就不真实，而不真实就不能吸引观众。这也就是说，如果写的是现实题材，那么写出来的现实就必须至少与实际的现实有相似之处。可是，当时德国的现实是什么样子呢？它的基本状况是平静、安宁，市民们个个自鸣得意，自我满足；他们安于现状，不思进取；他们只关心家庭，不关心民族，更不关心人类。特别是法国大革命以后，当权者与平民百姓之间的矛盾不是激化了，而是缓和了。在这种情况下，如果直接从现实生活中取材，就无法表达歌德等所谓"高雅戏剧家"对人类命运的思考，相反很容易走向庸俗（事实上，所谓的"通俗戏剧"的俗与它直接取材于现实有密切的关系）。"俗"与"浅"是歌德等人最大的忌讳，"雅"与"深"是他们的追求。而要达到"雅"与"深"，他们认为，必须到历史中，到神话中寻找题材。

第四，如前所述，从1789年到1805年德国出现了一批经典的戏剧作品，他们就是歌德和席勒、青年作家荷尔德林和克莱斯特（Heinrich von Kleist）以及浪漫作家创作的剧本，但是当时在剧院经常上演的并不是这些作家写的剧本，而是考策布和伊夫兰德等人写的通俗戏剧。歌德领导魏玛剧院达二十五年之久，在此期间，他自己的剧本只演过十五次，席勒剧本的演出次数仅为十次，而考策布的剧本则演了八十七次，伊夫兰德剧本的演出次数也达到了三十一次。魏玛剧院的情况尚且如此，其他地方剧院演出歌德和席勒的剧本的次数就更少了，至于那些青年作家的剧本有的在当时根本无人知晓。这样，在18世纪末到19世纪初的德国戏剧就出现了这样的现象：在当时深受观众欢迎因而也是演出次数最多的剧本并不是在文学史上给予高度评价的、文学研究者一再研究阐释的那些经典作品，而是他们不屑一顾的"低俗戏剧"。这也就是说，今天被看做是经典的，因而在舞台上还经常演出的那些作品，在当时并不受观众欢迎；当时受欢迎的恰恰是那些已被历史淘汰的，因而今天再也不会有人愿意演出的剧本。所以，弗·施莱格尔把当时的戏剧分为



两种，一种是"受欢迎的"（beliebt），一种是"著名的"（berühmt），这种分法不无道理。当时的情况确实如此，受欢迎的并不是经典的，经典的并不受欢迎。

（二）通俗剧作家考策布与伊夫兰德

当时写通俗戏剧的作家人数很多，但最著名的当然是考策布和伊夫兰德。他们写的剧大多是以家庭生活为题材的所谓"市民煽情剧"（Das bürgerliche Rührstück）。这种剧不求思想深刻，形式典雅，风格高尚，只求故事有趣，人物生动，能吸引观众。伊夫兰德与考策布有许多共同点，但他们俩自己都特别强调自己的特点，坚决反对把他们俩相提并论。如果说，他们之间有什么区别的话，那就是：伊夫兰德的创作靠的是他丰富的舞台经验，考策布靠的是他对现实问题的敏感。下面我分别简单介绍一下这两位作家：

**伊夫兰德**

伊夫兰德（August Wilhelm Iffland，1759—1814）是当时著名的演员和导演，1796年任柏林剧院院长。他的作品对社会上的一些不合理现象也进行批评，从而满足观众的正义感。他的剧总是颂扬谦虚谨慎、与人为善，遵守道德等美德，告诫人们只有这样才能获得幸福。他的最成功的剧本是《猎人们》（Die Jäger，1785），剧中主人公是位林业管理员，他虽然生性乖僻，但却是个恪尽职守的诚实市民。与他相对照的是出身小贵族的行政长官，此人不仅贪污受贿，而且在工作中屡屡出现错误。那位林业管理员一发现这位行政长官的错误就向君主报告，君主随即采取措施化解错误。这种"善良市民"和"好君主"的合作，在当时的戏剧中是最常见的主题之一。伊夫兰德另一部有名的剧作是喜剧《老鳏夫们》（Die Holzstolzen，1791年首演，1793年出版），它的基本冲突是卢梭所说的城乡矛盾，一方是乡下无限美好的田园风光；另一方是城里的各种腐化堕落、伤风败俗的情景。

**考策布**

如果说伊夫兰德写剧本还多少能有一些对人进行道德教育的目的，那么考策布（August von Kotzebue，1761—1819）写剧本就几乎完全是为了迎合小贵族和市民的趣味。他出生在魏玛，从小就与戏剧结下不解之缘。不过，他不但写剧本，同时也写小说、诗歌、评论，还主办刊物，

他主编的《坦率正直的人》(Der Freimütige)是他与歌德特别是与浪漫作家进行争论的主要阵地，这份杂志也因此在当时颇受人重视。除了从事文学活动以外，考策布还在政界大显身手，当过沙皇俄国的高级官员。但也因如此，他被人怀疑是俄国的间谍，1819年被一名叫桑德(Ludwig Sand)的大学生刺杀。

考策布很了解观众的心理，很善于发现和捕捉群众的喜好，并能根据群众的心理和爱好编写出生动有趣的故事，因而他的戏剧最受观众欢迎。他的成名作是1787年首演、1789年出版的《仇恨和后悔》(Menschhass und Reue)，一对乡下的贵族夫妇因为女方有外遇而分手，后来男方逐渐认识到自己对婚姻的破裂也负有一定的责任，因而对自己的行为感到后悔，最后他们破镜重圆。考策布最有名的剧当属《德国小城的市民们》(Die deutschen Kleinstädter, 1803)，这是一部当时十分流行的"家庭剧"，讽刺德国小城里的市民。剧中的小城Krähwinkel(意译：乌鸦角)已成为德语中一个贬义词，专指庸俗市民居住的小城。剧中不乏生动的戏剧场面，揭示了该城市民的庸俗。市长的女儿爱上了宫中一位青年，但该青年没有向该市的市民公开自己的身份，只是带来了宫内大臣写给市长的一封推荐信。这种情况使市长和市民们十分为难，市长的女儿当然不能随意就嫁给一个没有头衔的人，但另一方面这位求婚者又有宫内大臣的介绍信，可见有一定的来头。市长的家庭会议经过长时期的讨论终于找到了一个两全其美的办法：一方面拒绝这位青年向市长女儿的求婚；另一方面把一个多情的寡妇介绍给他，这样就不会得罪宫内大臣。但是，就在他们开会商量对策的时候，这位青年与市长的女儿已经秘密约会，而且意外地被人发现。消息传出，全城哗然，市长与他的亲属们只好将计就计，同意他们俩结婚，时隔不久，这位青年公开了他的身份：枢密委员会成员。这时，全城的人马上改变了对这位青年的态度，个个都对他十分敬仰。同时，这位青年也听从他的情人市长女儿的教诲，改掉了与枢密顾问身份不符的坏毛病，并答应尽其所能帮助该市市民。考策布的剧本数目很多，这里无法一一列举。

考策布以及以他为代表的"通俗剧"遭到了施莱格尔兄弟等人的严厉批评，他们认为他的作品最主要的特点就是"媚俗"，因而并不是真正的文学。考策布自然不能接受他们的指责，全力反抗一切对他的批判。



于是，爆发了一场"笔墨之战"，成为18世纪以来最激烈的"雅俗之争"。

### 二 古典文学时期歌德的戏剧创作

古典文学时期歌德的戏剧创作可以分为两类：一类是我在前面已经介绍过的直接与法国大革命有关的剧本(如《大科夫塔》、《市民将军》、《被煽动的人们》)，这类剧本由于只是应景之作，对戏剧发展没有重大意义。另一类是采用历史题材或神话题材写成的剧本，这些剧本不仅内容深刻，而且艺术精湛，是代表歌德在古典文学时期的思想倾向和艺术追求的精品，是德国文学中的经典作品。这些剧本就是《伊菲格妮在陶里斯》(Iphigenie auf Tauris)、《哀格蒙特》(Egmont)和《托夸多·塔索》(Torquato Tasso)。这些作品都是在歌德去意大利旅行期间或在此之后出版的，但开始写这些剧本的时期却远在他去意大利旅行之前，有的甚至是在他去魏玛之前。这也就是说，这些剧本从开始写到最后完成经过了一段很长的时期，跨越了不同的文学时期，它们的写作史反映了歌德从狂飙突进过渡到古典文学的过程，凝聚了歌德在魏玛十年的生活体验和他在意大利旅行时所获得的新思想和新认识。

歌德写《哀格蒙特》开始于1775年，他原来构想的这个剧本与《葛兹》具有同样的思想倾向，主人公哀格蒙特也应像葛兹一样是一个为自由而斗争的战士。但是，1775年歌德只写了一些片断，到魏玛以后由于忙于政务，对《哀格蒙特》的创作只能时作时辍，直到1787年在意大利旅行期间才经过改写和补充最后写完这个剧本。这时剧中的主人公哀格蒙特已经不完全是为自由而斗争的战士，而是这样一个人：他不懂政治却步入政坛。他并不清楚个人生活领域与公共政治领域是两个截然不同的领域，它们的行动准则和行为方式也完全不同。哀格蒙特不明白这些区别，把私人生活中的原则运用到了政治领域，结果酿成悲剧。这里我们看到了歌德的影子，没有他在魏玛的十年经历，哀格蒙特这个人物不会写成这个样子。歌德在魏玛生活的经历给他的另一个启示，就是他认识到了现代艺术家在社会中的窘境。这一认识是《塔索》的主题。歌德什么时候开始写《塔索》，现在已无法考证。比较肯定的是：1780年10月到11月写出了第一幕，1781年11月又写了第二幕，以后就中断了。这两幕都是用散文写的。1786年到意大利旅行身边也带着《塔索》的草稿。在

意大利各地参观了塔索的住处，对这位意大利作家有了新的认识，再加上他对他在魏玛十年生活的反思，1788年改变了原来的写作计划，从新的角度塑造塔索这个人物。在归国途中，开始按照新的构思写《塔索》，1789年7月在魏玛写成。

如果说《哀格蒙特》和《塔索》是歌德在意大利反思自己在魏玛十年经历的产物，那么《伊菲格妮》就是意大利之行带给歌德的新思想和新认识的直接产物。意大利之行带给歌德的最大收获，就是他亲身体验到了古希腊文明的伟大，坚定了他的人道主义思想。这两点都体现在《伊菲格妮》这个剧本中。1776年歌德就有了写这个剧本的计划，1779年用散文写成，1780年把散文写成韵文，但1781年又改为散文。1786年在意大利又对原稿进行修改，1787年修改完毕寄回国出版。最后的定稿全部采用韵文，而且除独白以外用的都是希腊诗体五步抑扬格。不仅外在形式发生了重要变化，而且整个剧本成了人道主义的宣言书。因此，有的文学史认为，《伊菲格妮》的出版标志着歌德正式进入了古典文学时期，古典文学时期从此开始。

歌德的这三部剧本的另一个特点，就是它们都没有像《葛兹》那样引起轰动，甚至也没有像《克拉维戈》和《施泰拉》那样受人欢迎。《伊菲格妮》可以说是歌德用心血写出来的作品，但出版以后除席勒给以肯定以外，其余的评论都是批评，说它缺少情节。《哀格蒙特》出版以后，席勒于1788年在《耶拿文学汇报》(Jenaer Allgemeine Literaturzeitung)上发表文章，认为剧中的哀格蒙特与历史上的真人哀格蒙特相距太远。连席勒都不看好这个剧本，其他人就不必说了。多亏贝多芬独具慧眼，看出了这个剧本的价值，于1810年把这个剧本变成歌剧，从此《哀格蒙特》才引起人们的注意。《塔索》的遭遇也不比前两部好多少，一直到1807年该剧才在歌德自己领导的魏玛剧院演出，虽然也得到一些掌声，但总体效果不佳。当时的观众喜欢紧张动人的情节和扣人心弦的故事，而歌德的这三个剧本恰巧缺少这两点，它们那完善的艺术表现形式和深刻的思想内容只有经过反复仔细地品味才能领悟，因而严格地说它们不是"演出剧"而是"阅读剧"。

不过，歌德把三个剧本写成这样，并不是仅仅为了供人阅读，而是抱有更高的企盼：他想通过他的这些剧本能为真正德国的高水平演出



奠定基石。他对当时的演出环境，特别是对演员和观众十分不满，认为他们缺乏修养。他在1825年3月27日与艾克曼的谈话中指出，他的剧本观众所以觉得乏味，是因为"演员没有演这种剧的训练，观众也没有欣赏这些戏的训练"。因此，他写这些剧本，就是想为演员和观众提供训练的机会，从而创立真正属于德国特有的剧场。他在上面已经提到的同艾克曼的那次谈话中说："我的确曾经幻想过，建立一种德国式的剧场是可能的。是的，我曾经有这样的幻想：我自己能对此做出贡献，我能为这座大厦砌几块基石。我写《伊菲格妮》和《塔索》，怀着孩子般的希望，以为这就行了。但是，这没有引起激动和感动，一切如常。假使我真的取得效果，博得了掌声，那我会为你们写出数十部像《伊菲格妮》和《塔索》那样的剧本。"由此可见，歌德写这几个剧本是有意——正如他在1806年11月与许策(Stephan Schütze)谈话中表示的那样——"与剧院对着干"，他要以此来改变德国的戏剧演出状况，但未能取得预期的效果。所以，写完这三部剧本之后，歌德除了大型的、更难以按当时的常规演出的《浮士德》以外，再也没有写《伊菲格妮》那样原则上还是可以演出的经典性剧本。

下面我们把三个剧本按照它们最后完成的时间先后分别介绍一下：

（一）《伊菲格妮在陶里斯》

歌德这个剧本的题材取自欧里庇得斯(Euripides)的悲剧《伊菲格妮在陶里人里》(Iphigenie bei den Tauriern)，欧氏悲剧的大致情节是这样的：阿伽门农为了求神保护他的军队在海上行军安全，将女儿伊菲格妮献祭给女神狄安娜。女神救了伊菲格妮的命，把她送到陶里斯岛上，当了狄安娜女神神殿的祭司。伊菲格妮的弟弟俄瑞斯忒斯为了替父报仇，杀了母亲，遭到了复仇女神的追捕。阿波罗神谕，他只要能从陶里斯把狄安娜神像偷回雅典，就可免除诅咒。俄瑞斯忒斯在皮拉斯的支持下来到陶里斯，他们两人不幸被捕，按照当地的规矩，他们俩将被杀死献祭。伊菲格妮认出了俄瑞斯忒斯是她的弟弟，他们三人密谋骗过国王托阿斯，盗走神像，从海上逃回雅典。不料，海上骤起大风，船被吹回陶里斯，三人一起被捕，多亏雅典娜出面调解他们才免于一死。

歌德的《伊菲格妮在陶里斯》(Iphigenie auf Tauris，1787)的外在情

节与欧里庇得斯悲剧的情节大致相同，也就是说，它讲述的依然是一个古代的神话故事，但它表达的思想却是18世纪的时代精神，是旧瓶装新酒的典范。由于歌德崇尚古希腊精神，把古希腊文明理想化，因而对他来说，古代与现代是紧密相连的。古希腊那种光明、崇高和真诚的伟大精神，古希腊人身上展现出的真正的人性，正是18世纪的德国应该追求的目标。因此，歌德不同意席勒的观点，说《伊菲格妮》是“现代的，非希腊的”。他强调，他的这个剧本，既不是希腊的，也不是德国的，而是“彻头彻尾的人的”。这就是说，歌德在这个剧里要塑造真正的、纯粹的人，要表现最纯正的人性。他相信，纯正的人性可以化解人间的一切矛盾，可以引导人不断前进。因此，可以说，歌德的《伊菲格妮》是一部有关人的剧，它体现了歌德的人道主义思想。

基于以上考虑，歌德在安排情节时一方面尽量保持古代与现代的统一。比如说，在古代悲剧中，兄妹（或姐弟）情比两性之间的爱更重要，因为它可以把家庭的纽带连接得更紧。歌德充分尊重古希腊的这一特点，把伊菲格妮与她弟弟之间的情当做推动情节发展的因素之一。但是，另一方面，歌德对欧氏悲剧的情节也做了重大改动，以表现他自己的不同于古人的思想。其中最大的改动是：伊菲格妮等三人最后带着神像平安地回到雅典，靠的不是神的帮助，而是人的力量，是人性的发扬和恢复使得人与人之间不再是相互残杀，而是相互谅解，彼此支持。

剧中的中心人物当然是伊菲格妮。首先，歌德是按照温克尔曼概括出来的希腊精神“高贵的单纯，宁静的伟大”来塑造这个人物的，她的性格特征是：单纯和真诚、完美与统一、质朴与清白，另外还有心灵的崇高、尊严、宁静与表里如一。在剧中歌德把伊菲格妮当做泛化为人类文明的古希腊文明的代表，而与古希腊文明相对立的是陶里斯的尚未进入文明的自然野蛮状态。由于这样一个巨大的差别，因而伊菲格妮虽然身在陶里斯也受到爱戴和尊敬，但她的心时刻都想着希腊，只要有可能就要回到故乡。她拒绝了陶里斯国王托阿斯的求婚，因为这将意味着她永远留在尚处于野蛮状态的陶里斯。不仅如此，她还请求曾经救了她的命的女神狄安娜帮助她返回希腊。她在全剧一开始的独白的结尾部分就请求狄安娜，“那就让我最终与我的家人团聚，你曾经从死亡中把我救出，现在我求你，让我脱离这宛如第二次死亡的生涯”。伊菲格妮坚决





要离开陶里斯回希腊，表明人类必须保持并进一步发展已经达到的文明状态，而不倒退回野蛮状态。这里需要特别强调的是，伊菲格妮不仅自己时刻想回到文明的希腊，而且她还处处帮助处在野蛮状态下的陶里斯走向文明。她自觉地充当陶里斯人的导师，教导他们革除野蛮的习惯（如杀死所有外来的人），敬仰代表文明的希腊诸神，让他们从野蛮走向文明，与文明的希腊人一同前进。

歌德在塑造伊菲格妮这个人物时，把神的因素带入了她的生活领域，她长期身居神庙，远离人间的罪过，她已经像个神。不过，这个神不是住在奥林匹斯山上的超验的神，而是人性化的神，是具有了神性的人，而所谓神性就是最高的人性。因此，如果我们说伊菲格妮近乎神，那不是指神话意义的神，而是指人性的净化已经达到神性程度的真正的人。歌德通过伊菲格妮这个人物试图证明，人只要意识到自己具有像神性一样的人性，人只要努力充分展现自己的人性，人间的一切痛苦和矛盾就可以解除，人道主义理想就能够实现。这样，在歌德的笔下，伊菲格妮不仅她本人是个完美的人，而且她还利用她的伟大的人的力量影响和感化了周围的人。

全剧的轴心是俄瑞斯忒斯的思想净化的过程。按照古代的观点，也就是按照非人道的、非人性的观点，俄瑞斯忒斯杀母是不可避免的，血腥报复好像是他不可推卸的责任。他胸中的复仇烈火使他变得疯狂，丧失了理智，失去了人性，走向兽性的野蛮。因此，如何才能医治好俄瑞斯忒斯的疯狂症，就成为全剧的关键。因为，只有俄瑞斯忒斯消除了复仇情绪，愿意与他人友好相处，才能与国王托阿斯达成和解，遏制皮拉斯的阴谋；而只有这样，伊菲格妮、俄瑞斯忒斯和皮拉斯才能平安返回希腊，从而摆脱野蛮回归文明。那么，什么力量能使俄瑞斯忒斯恢复理智，恢复人性呢？人道主义的力量！正是在他姐姐的感化下，俄瑞斯忒斯的灵魂起了变化，这一变化是在人物的内心中进行的，因而无法用通常的戏剧手段来表现这种变化。但歌德成功地解决了这一难题，俄瑞斯忒斯内心的净化过程是全剧最精彩的部分。在他姐姐的怀里，俄瑞斯忒斯第一次以“自由的心灵”体验到真正的欢乐，他对他的姐姐说：“我被你抚摸，我已痊愈，在你的怀里，病魔最后一次伸出他的利爪抓了我一下，死命地摇动我的骨头，最后像一条蛇一样，逃入地洞。现在，靠了你我又享

受到白昼的阳光。"俄瑞斯忒斯自己摆脱复仇的折磨，不再想通过暴力达到预期的目的，同时他也劝说国王托阿斯放弃暴力。

同样，国王托阿斯也是在伊菲格妮的感化下转变了思想。伊菲格妮来到陶里斯，就意味着这里也有了文明，从而引起了文明与野蛮的冲突。伊菲格妮首先劝说国王托阿斯放弃祭杀一切外来人的规矩，国王也听从了她的劝说一度放弃了这一野蛮的习惯。按照皮拉斯的计划，他们三人应当运用计谋，蒙骗国王，盗走神像。伊菲格妮觉得这种办法不妥，因为它违背人性。人性中最本质的东西就是真诚、坦白，任何欺瞒哄骗、藏奸耍滑都不是人应有的品德，一个真正的人决不能为了目的不择手段。伊菲格妮毅然决然地向国王报告了皮拉斯与俄瑞斯忒斯制定的计划。国王托阿斯虽是野蛮人的首领，但他也能听到"真实和人道的声音"，他从伊菲格妮的这一行动中感受到了伊菲格妮纯洁的灵魂。伊菲格妮的伟大精神感动了国王，他不仅许诺他们带着神像离开陶里斯，而且还祝贺他们返回希腊。

伊菲格妮崇高的人性和强大的人道主义力量使一度丧失人性的俄瑞斯忒斯恢复了人性，使尚不具备人性的托阿斯具有了人性，那么她的这种精神和力量同样也能感化另外一个人即皮拉斯，让他的思想也起变化吗？这个问题比较复杂。皮拉斯是现代人的代表，他具有现代人的聪明机智，而没有古代人的质朴老实。他是个实用主义者，代表人的崇高本质的神对他来说只具有形而上的意义，他可以根据自己的需要任意解释精神。他善于算计，长于计谋，俄瑞斯忒斯企图偷走神像的计划主要都是由他设计的。但是，他策划的一个个阴谋均遭失败；特别他最后制定的想通过计谋骗过国王盗走神像的计划，由于伊菲格妮向国王报告了真相而彻底流产。凡此种种，都说明皮拉斯的思想和行为是非人道主义的，他所奉行的所谓的"聪明哲学"在人道主义精神占统治地位的地方是行不通的，因为它与人道主义精神是背道而驰的。但是，从另一方面看，现代人所崇尚的"聪明哲学"对人道主义理想的出现构成了巨大威胁。人道主义的力量能遏制由"聪明哲学"所产生的种种违背人道主义精神的行径，但能不能彻底制止它，歌德对此没有做出明确的结论。在全剧的最后一场，歌德没有让皮拉斯出场，人们不知道在伊菲格妮的感召下他的思想有没有发生变化。既然没有确定他的思想变化了





还是没有，那也就是说变化的可能还是继续存在的。

总之，歌德通过这个剧本想要告诉我们的是：在古希腊业已形成的以人人相爱、人人相助为核心的人道主义精神在现代也必须继续发扬，而发扬人道主义精神的前提是人人都要净化自己的灵魂，使相当于神性的人性充分发挥出来。同时，歌德在剧中也告诉我们，由于现代人变得越来越"聪明"，越来越喜欢玩弄计谋，越来越谋求实利，人道主义精神有被断送的危险。这种危险是现实地存在的，这个危险是不是根本无法克服，处在18世纪的歌德还不能或者说不愿肯定，因为毕竟当时的社会现实还是不足以使人确信人道主义理想根本无法实现，更何况歌德本人还强烈地希望这种理想能够实现。

（二）《哀格蒙特》

《哀格蒙特》(Egmont，1787)是在狂飙突进时期构思并开始创作，因而按照歌德当时的设想，它与《葛兹》一样也是一部反抗暴政、争取自由的剧本。但歌德是在他即将进入古典文学时期的时候最后完成《哀格蒙特》的，因而最后完成的《哀格蒙特》虽然也保留了争取自由这个主题，但对人以及人性的探讨占据了更主要的地位，这也就是我们不能把这个剧本归入狂飙突进时期的创作，而只能算做古典文学时期的作品的主要原因。在这两个时期，歌德对人的看法有很大不同。举例来说，到古典文学时期，歌德坚信人身上有一种"魔力"(das Dämonische)。这是一种无法解释的力量，它表现为盲目的冲动，莫名其妙的自信和固执；它拒绝任何形式的机智，坚持无条件的真诚；它不受任何外来力量的约束，要求按照自己的运行规则行事。受这种力量支配，人往往会做出一些不合常理的事，有时甚至会做出一些与自己的愿望相悖的事。哀格蒙特就受这种力量的支配，他的种种行为都与这种力量有关。

《哀格蒙特》这个剧本的大致情节是这样的：

故事发生在16世纪的尼德兰，当时尼德兰受西班牙的统治。哀格蒙特是尼德兰的贵族，是个放荡不羁、热爱自由的青年。他勇于仗义执言，反对西班牙统治当局对民众的掠夺和限制，在民众中享有很高威信。女摄政是西班牙国王腓力普的妹妹，她推行的政策引起尼德兰人的不满，她对受民众爱戴的哀格蒙特心存妒忌，但对哀格蒙德这个人却很有好感。哀格蒙特有个女友，名叫克莱尔欣，她对哀格蒙特爱慕备至。这时，

尼德兰民众由于不满西班牙当时的统治和对宗教信仰的压制，举行各种反抗活动。西班牙国王派阿尔巴统率军队稳定局面，女摄政离开尼德兰。与哀格蒙特一起支持民众反对西班牙统治的奥兰宁看到形势险恶离开布鲁塞尔，并劝哀格蒙特与他一起离开。哀格蒙特相信国王的仁慈，不仅没有与奥兰宁一起出走躲避风险，而且还接受了阿尔巴的邀请，讨论尼德兰的形势。哀格蒙德直言不讳大谈民众对西班牙统治的不满，结果他被阿尔巴逮捕并判处死刑。他的女友克莱尔欣听到他被判死刑的消息感到十分震惊，她上街呼吁市民起义，援救哀格蒙特。不料，平时十分爱戴哀格蒙特的民众这时个个躲在家中不敢走出家门，克莱尔欣眼看起义无望，就服毒自杀。哀格蒙特在就义之前做了一个梦，梦中他看见他的女友克莱尔欣化为自由女神出现在他的面前，她拿着一顶胜利的桂冠戴在他的头上，他在梦中号召人民起来斗争。

歌德的这部剧取材于16世纪尼德兰人争取自由的斗争，但歌德在剧中所写的历史与实际的历史相差很远。16世纪的尼德兰革命是欧洲近代史上一场伟大的斗争，但歌德并没有写这一场斗争本身，而只写了革命前的一些场景，而且并没有明确指出西班牙当局的血腥镇压将成为爆发革命的导火线。另外，一些著名历史人物如霍尔恩伯爵在剧中也没有出场，此人与哀格蒙特一起反抗西班牙统治，并与哀格蒙特一起被判死刑。哀格蒙特的另一个战友奥兰宁虽然也是剧中的一个角色，但他只是为衬托哀格蒙特的个性而出现的。至于剧中的哀格蒙特与历史上的以及民间传说中的哀格蒙特更是除名字相同以外没有多少重要的相同之处。因此，席勒批评歌德的这个剧本缺少历史真实性，其他的人也指责歌德，说他的剧本没有反映16世纪尼德兰人的伟大斗争。其实，歌德的这个剧本并不是一部严格意义上的历史剧，更不是一部政治剧，他是一部"人性剧"。歌德的目的是写人，写人的性格，写"善的人性"，尼德兰人民为争取自由而进行的斗争只是他为了写人而采用的历史背景。

剧中的中心人物是哀格蒙特，他是率直坦白、豪侠仗义、忠厚老实的骑士；是热爱生活、喜好享受、年轻风雅、深得女人欢心的男子；他光明磊落、堂堂正正、表里如一，同时他相信别人也同他一样决不欺诈，决不玩弄阴谋，决不隐瞒自己的真实意图。他对死亡毫无畏惧，临刑前他依然镇定自若。剧中的重要人物是克莱尔欣，这个人物在历史上连名字也没有出现过，完全是歌德虚构的。像歌德笔下的大多数女性一样，克莱尔欣也是个活泼快乐、天真朴实、纯洁无瑕的女孩，但她与歌德的其他妇女形象不同的是，她大胆自信，勇敢无畏。她也像哀格蒙特一样，身上有一种"魔力"，只听心灵的声音，不计算对自己的利害得失。她深深爱着哀格蒙特，虽然母亲坚决反对她与哀格蒙特交往，并给她找了理想的未婚夫，但她依然不改初衷，并为自己能成为哀格蒙特的情人而自豪。她对她的母亲说："我置身于他的怀中，难道还不算是最幸福的人吗？"她不仅感情真挚，激情四射，而且还有坚强的意志，大无畏的精神和敢于决断的魄力。当她得知哀格蒙特的生命处于危急时，她以一个弱女人的身份走上街头号召起义。市民们个个胆小如鼠，她愤慨地对他们说："我不像你们有腕力，有筋骨，可是我却有你们大家都缺乏的勇气和藐视死亡的勇气。"总之，克莱尔欣不仅有少女的柔情，而且有豪杰的胆量和勇气。从性格特征来说，她与哀格蒙特属于同一类型，都是18世纪崇高的"完美的人"。

剧中的另一个重要人物是奥兰宁，他虽是哀格蒙特的密友，但他俩的性格完全不同。他在剧中是以深知官场游戏规则，懂得如何根据形势决定自己的行动，并精于算计的政治家的面貌出现的。他一再劝说哀格蒙特要谨慎从事，避免风波；当国王决定派阿尔巴带兵去尼德兰时，他敏锐地感觉到一场血腥的风暴即将来临，于是他劝哀格蒙特与他一起赶快出走。但是，所有这些劝说和警告，对哀格蒙特都不起作用，他依然我行我素，因为他不相信国王会干出杀害民众的事情。这样，从性格特征方面看，奥兰宁与哀格蒙特就形成了两极，两极相对照，更加凸现了哀格蒙特的性格特点，因而奥兰宁在剧中的作用是反衬哀格蒙特。

谈到剧中的人物自然不能不提阿尔巴。他作为受命带兵镇压民众的军队将领，对民众残酷镇压，而且手段阴险毒辣，是个不折不扣的反面人物，但并不是一个彻头彻尾的坏蛋，他是一个除了贯彻执行国王命令和维护国王的权威以外别无他求的忠臣的代表。他镇压民众是受国王之命，他坚信，民众的真正幸福就是服从国王的意志，维护国王的统治就是保护民众的幸福。国王的权威受到了挑战，那就危及到民众的利益。因此，在他看来，镇压那些敢于向国王挑战的人与维护民众的利益是不矛盾的。他判决哀格蒙特并非出于私利，他并不把哀格蒙特看成是

自己的敌人，甚至对他的天真还表示几分同情。但是，他觉得，哀格蒙特既然损害了国王的权威，而且不肯认错，那就只能判他死刑。

除了以上这些人物以外，其他的人物也个个性格鲜明，如谨慎的女摄政，会玩弄政治手段的玛克阿维尔，聪明善良的斐迪南，都具有鲜明的个性。尤其值得一提的是，剧中的群众个个生动真实，连对《哀格蒙特》持批评态度的席勒也对此赞叹不已。所以说，整个《哀格蒙特》是一个人物性格的画廊。《哀格蒙特》出版后不久，席勒就于1788年9月20日发表书评《论歌德的悲剧〈哀格蒙特〉》(Über Egmont, Trauerspiel von Goethe)，认为歌德的这部剧是一部"性格剧"，而不是一部"情节剧"，他是由一系列彼此不相关的场面组成的。席勒说："这个剧的统一，既不是情景，也不是某种激情，而是人。"席勒这么说自然是对歌德的一种批评，而歌德却认为这正好是他的追求。歌德要写的就是一部"性格剧"，而不是一部"情节剧"，剧中有许多彼此联系并不太紧密的情节，如克莱尔欣的情节、政治活动的情节、群众场面等。这些情节都是从不同角度说明它的主人公哀格蒙特的性格，它们并没有构成一个统一的哀格蒙特情节。歌德为了展现哀格蒙特是个什么样的人，不仅设置各种不同场面说明他的性格，而且还设置不同的人物，从这些各具个性特征的人物的眼光来看哀格蒙特。比如说市民群众认为哀格蒙特"像是天上的天使"；在哀格蒙特的秘书的眼里，哀格蒙特是个不忠于职守的当政者；在奥兰宁看来，哀格蒙特是个盲动主义者，他看不清形势，一味蛮干，甚至已经大祸临头他还继续蛮干；对克莱尔欣来说，哀格蒙特是她崇拜的偶像，是她永远不能失去的温柔多情的情人；甚至阿尔巴对哀格蒙特也有他自己的评价，他们俩虽然政治立场不同，但他对哀格蒙特这个人还是表示同情，因为他不懂政治却参与了政治。

总之，歌德是从不同的场面和不同的人的角度塑造哀格蒙特这个人物的性格：他坦诚正直，仗义执言，关心别人的疾苦，同时他又风流潇洒，温柔多情，热爱生活，喜欢交流，是18世纪德国知识界从完整人的观点出发所向往的"好人"。问题是，这样一个"好人"步入了政坛，参与了政治。政治领域与日常生活领域是两个完全不同的领域，它们的行动准则和行为规范也完全不同，比如真诚是人们在日常生活中必须遵守的一条法则，但在政治领域真诚就可能会带来杀身之祸；欺诈在日常生活





中是绝对应该反对的，但在政治领域有时是绝对必需的，尽管在那里也许会用别的名称称谓欺诈行为。哀格蒙特的悲剧就在于他天真地以为日常生活的美德同样也适用于政治领域。他不懂得或者说他不愿意懂得日常生活领域与政治领域的区别，他没有或者不愿意把作为克莱尔欣情人的哀格蒙特与在政治领域活动的哀格蒙特区分开来，他把在与克莱尔欣交往中奉行的原则搬到政治领域，在政治领域也要展示他的"美的人性"，结果只能是一再碰壁，最后导致自身的毁灭。

《哀格蒙特》这部剧的结尾受到很多人的批评，因为歌德没有让主人公哀格蒙特转变为直接向暴政斗争，而只是让他在梦中向往自由。这样指责的出发点还是认为《哀格蒙特》是一部或者说应该是一部"政治剧"，而歌德写的恰恰不是一部"政治剧"。歌德笔下的哀格蒙特并不是一个反抗暴政的英雄，而是一个"好人"。哀格蒙特的伟大在于他始终坚持自己的"善的灵魂"，拒绝改变自己的思想与行为，没有向客观环境屈服，适应政治斗争的要求。

（三）《托夸多·塔索》

《塔索》(Torquato Tasso, 1789)剧中的主人公塔索在历史上确有其人，他就是16世纪意大利的著名作家塔索（Torquato Tasso, 1544—1595）。塔索长期在费拉拉宫担任宫廷诗人，在那里创作了许多作品，其中最著名的就是史诗《被解放的耶路撒冷》(La Gerusalemme liberata, 1575)。塔索作为诗人，不善于与人交际，在宫廷得罪了不少人，他自己内心十分痛苦，以致精神抑郁多疑。由于他与环境的矛盾日益加剧，精神失常，被关进疯人院达七年之久。1594年塔索来到罗马，教里封他为桂冠诗人，但在准备加冕时他结束了自己的生命。由于塔索的生平富有传奇性，死后有许多关于他的传说。歌德早年就知道塔索这个作家，并读过他的《被解放的耶路撒冷》。歌德在魏玛宫廷的经历使他对塔索的命运有了更深刻的认识，并从中悟出了现代作家与社会的矛盾，因而他决定利用塔索的遭遇（其中不少是虚构的）来表达现代作家在现代社会中遇到的难题。

由于这个原因，歌德在这个剧本中着重写塔索这个人物的内心生活，外在情节不占主导地位。整个外在情节都是围绕给塔索戴上桂冠这一情节展开的，就像在《伊菲格妮》中外在情节是由于俄瑞斯忒斯来到

姐姐伊菲格妮身边而发生的一样。所以，《塔索》的外在情节比较简单，大体是这样的：

塔索终于写完了他的史诗《被解放的耶路撒冷》，并献给了为他提供生活保障的费拉拉的公爵阿尔封索，公爵早已企盼这部作品，收到后让他的妹妹列奥诺拉公主（剧中只称公主）给塔索戴上桂冠。正当大家庆贺塔索成功的时候，国务大臣安东尼奥从罗马回来，他完成了公爵交付他的重大任务，对塔索在宫廷受到的宠爱很不服气。面对安东尼奥，塔索自己也有些不安，他觉得他一定会嫉妒自己。公主劝塔索要正确对待别人的功绩，塔索听从公主的建议，与安东尼奥交朋友。但是，由于性格方面的原因，两人的思想观点并不一致，因而发生口角，甚至拔剑决斗。公爵对此十分生气，一面责备安东尼奥，一面又判处塔索室内监禁。发生了这样不愉快的事情以后，公主与斯康迪阿诺伯爵夫人（剧中称列奥诺拉）都规劝塔索，同时列奥诺拉还建议塔索去佛罗伦萨，在那里列奥诺拉将在她丈夫的花园里接待他。受到公爵的责备，安东尼奥认识到自己当时态度不好，言语失当，愿意与塔索和解，并请列奥诺拉从中调解。塔索表面上不拒绝和解，但内心里仍然认为安东尼奥是他最凶恶的敌人，他甚至认为列奥诺拉是安东尼奥的工具，他们共同对付他。因此，他决定，拒绝与安东尼奥一起去佛罗伦萨，他要单独去罗马。这时，他觉得自己既然已经受尽欺骗和愚弄，与安东尼奥和解也无妨，更何况他还可以请安东尼奥向公爵转达他要离开费拉拉去罗马的请求。公爵起先坚决不同意塔索去罗马，后来虽然因为塔索坚持要走而勉强同意，但拒绝归还塔索作品的手稿，只答应给他一份手抄本。塔索对此愤怒不已。临别时，塔索向公主倾吐了自己对公主的爱慕之情，听公主说话语气亲切，就失去控制，上前拥抱公主。公主大惊逃走，公爵赶到，遂命安东尼奥把塔索拘留。塔索自知自己处境狼狈，又看到公爵与公主驱车远去，觉得自己已经完全被人抛弃，自己已经没有任何希望，同时心里对周围世界充满憎恨。虽然安东尼奥一再好言相劝，但塔索的心情仍然无法平静，全剧在塔索的咒骂和悲叹中结束。

《塔索》这个剧不仅情节简单，而且剧中的人物也很少，除了主人公塔索以外仅仅还有四个人物，就连这四个人物都是因为塔索而存在的。我们通过他们与塔索的关系可以看到一个全面的立体化的塔索。公爵阿尔封索是个有思想有头脑的君主，他热爱艺术，赞赏天才，为有才华的作家慷慨提供援助。不过，他作为君主也保持了应有的威严和冷漠，他的最高原则是维护他的权力，保持他的宫廷与其他宫廷的竞争实力。他与塔索的关系是使用和被使用的关系。塔索能住在费拉拉并得到资助，固然是因为公爵喜爱文学，但更主要的是宫廷拥有了塔索这样的作家就可以大大提高它的声望。从塔索方面来看，他也只能投靠宫廷，因为只有在宫廷他才可能安心写作，用不着为生计操心。所以，开始时，塔索对君主充满敬意，在第二幕第一场他对公主说：“他（指阿尔封索——引者）是我的君主！你别以为，我的胸中有追求自己的愿望。人不是为自由而生的，对于高贵者来说，除了为他敬重的那位君主服务以外，他还有什么别的幸福。”

公爵的妹妹列奥诺拉公主是个高贵而又纯洁的少女，病痛和孤独使她在少年时期就变得多愁善感。她喜欢并崇拜塔索，但她追求的只是与塔索精神上的交往，她并没把塔索当做自己的情人。塔索也喜欢这位公主，他主观地以为公主与他亲近是向他示爱。

国务大臣安东尼奥是作为塔索的对立面出现的，列奥诺拉在谈到他们两人的关系时说：“我早已觉得，他们两个人所以成为敌人，是因为大自然没有把他们造成一个人。”塔索是作家，安东尼奥是政治家，他们俩的对立是作家与政治家的对立。塔索沉溺于梦幻，安东尼奥总是面对现实；塔索喜欢幻想，安东尼奥注重实干；塔索有点不食人间烟火，安东尼奥精通人情世故；塔索的行动是靠诗人的直觉，安东尼奥的行动是靠精细算计；塔索不大顾及他周围的人，安东尼奥很注意与周围其他人的关系。最后，对塔索来说，情感是神圣的，对安东尼奥来说，义务是首要的。剧中还有一个人物，那就是斯康迪阿诺伯爵夫人，她也叫列奥诺拉，在剧中她就以这个名字出现。列奥诺拉热爱文艺，崇拜塔索，因为他通过他的作品向她提供了精神上的享受。她曾主动表示愿意为塔索解围，但塔索怀疑她的动机。

《塔索》这个剧本的故事框架和人物结构很容易让人联想到歌德所在的魏玛宫廷，因而有人断言：费拉拉宫廷就是魏玛宫廷，公爵阿尔封索是卡尔·奥古斯特的化身，公主是施泰因夫人的投影。歌德自己也不否认《塔索》这个剧本包含他自己在魏玛的切身经历。他在1827年5月6

日与艾克曼谈话时说:"我有塔索的生活,我有自己的经历。我把这两个如此奇特的人物以及他们的特性融合在一起,在我的心中就产生了塔索的形象,与他相对立的是作为散文对立面的安东尼奥,像安东尼奥这样的人,却也不缺乏蓝本。另外,宫廷里的各种关系,生活中的各种事件,以及各种恋爱关系,在魏玛与在费拉拉也一样。关于我的表述,我可以理直气壮地说,它是骨中骨,肉中肉。"毫无疑问,《塔索》这个剧本包含了歌德在魏玛的经历,没有在魏玛的生活歌德就写不出《塔索》这个剧本来。但是,歌德写这个剧本并不仅仅是为了记载自己在魏玛的经历和心境,他写这个剧本真正想表达的是:以自我为中心的、自以为自己是天才的作家与组织严密的、要求人人都要相互关照的社会之间的矛盾。用歌德自己对赫尔德夫人说的话来说,就是展示"天才与生活的失衡"。一味追求主观自由的作家由于受到社会的客观限制而产生的痛苦,是这个剧本的主线。

那么,塔索这样一个作家与社会有什么矛盾呢?在第二幕第一场塔索与公主有一段对话。塔索在描绘了他想像中的"黄金时代"以后说,在那个"黄金时代",所有的人都会说:"只要喜欢,就可以干。"公主不同意塔索的观点,她认为所谓的"黄金时代"是诗人为了取悦读者而想像出来的,它"现在不存在,过去也不曾存在"。至于塔索提出的"只要喜欢,就可以干",公主认为"要改一个词",即"只要符合规矩,就可以干"。这就点出了作家为什么会与社会产生矛盾的原因。作家要绝对地实现自己的主观意志,社会则要求他尊重社会的规矩,适应社会的要求。当然,产生这种矛盾,与作家,或者确切地说,与现代作家的特点有关。下面就让我们看一下剧中的其他人物如何描绘塔索作为作家和作为人的特点的。

在第一幕第一场列奥诺拉与公主谈到塔索时,列奥诺拉对塔索作为作家的特点作了这样的描述:"他的目光几乎不在人间停留,他的耳朵倾听大自然的和声;凡是历史所提供的,生活所给予的,他心胸都立刻欣然接受;他的情趣把分散各处的东西聚集在一起,他的情感使无生命的东西有了生命。我们觉得平庸的东西他使它变得高贵,我们珍视的东西对他来说一文不值。这个怪人就在他自己划定的魔圈里漫游,并吸引我们与他一起漫游,与他为伍;他好像看着我们,实际上他看到的是精灵而不是我们。"公主认为列奥诺拉对"在甜蜜的梦幻王国中飘荡"的作家的描绘达到了"淋漓尽致"的地步,但她觉得仍须补充一点:"不过,我觉得他也受现实东西的强烈吸引,而且无法自拔。"公主的补充非常重要,塔索作为作家虽然可以生活在想像世界中,但最后他还是离不开现实。一方面主观上以为自己生活在一个脱离了现实世界中一切罪恶的童话世界;另一方面他客观上又一时一刻也离不开现实世界,这就是作家,特别是现代作家遇到的难题,塔索作为作家心中的无限痛苦也是由此而来。

如果说,列奥诺拉与公主的谈话规定了塔索作为作家的特点,那么阿尔封索就是从做人的角度来看塔索,他的看法是:"他(指塔索——引者)不喜欢与人交往,喜欢孤独,这是个老毛病。他逃避各色各样的人群,更愿意自由自在地静静地与自己的心灵交谈,这我倒可以原谅,可是他连交朋友也回避,那我就不赞成了。"阿尔封索还进一步指出,塔索是个多疑的人,他对好多人都不信任,原因就是因为他不了解世人,"只有不了解世人的人才害怕世人"。所以,塔索是个孤僻、多疑的人,他内心的痛苦主要是因此而产生的。他把自己封闭起来,不与他人交流,当然也就不了解自己以外的人。这样,他也就不相信别人,以为别人总是在陷害他,他心中自然就充满痛苦。不过,塔索的痛苦也不是由他单方面造成的,社会也有不可推卸的责任。

尽管塔索本人认为自己作为一个作家非常高尚,尽管塔索觉得自己的创作非常神圣,但在别人眼里他只不过是一个可以使用的工具。列奥诺拉所以喜欢塔索并愿意帮助他解除烦闷,同他一起到她丈夫的庄园,那是因为她在精神上离不开塔索,她这么说道:"在他那美好的精神中,反映出你自己的影子,那是多么迷人!他的诗歌把我们仿佛带到天上,难道这种幸福不是双倍的伟大和神圣吗?"(第三幕第二场)。列奥诺拉需要塔索,是因为他的作品可以满足她的精神需求;阿尔封索更需要塔索,因为他的存在本身就能使他的宫廷的力量倍增。塔索要去罗马,公爵断然拒绝,并派安东尼奥劝塔索留在费拉拉。安东尼奥遵照公爵的指示去劝塔索,但没有成功,公爵为此盛怒。公爵为什么恼怒呢?是因为他特别喜欢塔索而不愿他离去吗?不是的。他恼怒,是因为如果塔索离开费拉拉去了罗马,那就意味着费拉拉在与意大利其他宫廷竞争中的

失败。公爵在第三幕第一场这么说："意大利所以如此伟大，就是因为各邻邦在拥有和使用优秀人才方面彼此竞争。在我看来，一个君主，如果在他周围没有一批人才，那就等于一个光杆司令。一个人如若不听诗歌之声，不管他是谁，他都是个野蛮人。我发现了这个人才，我提拔他，他为我服务，我为之自豪，我为他花了很多工夫，我不能无缘无故就失去他。"从公爵的这段话可以看出，能否笼络住包括作家在内的优秀人才已经成为衡量宫廷实力的重要标志；听不听诗歌已经成为判断一个人是文明人还是野蛮人的标准。在这种情况下，宫廷就要竭力培养和提拔像作家这样的优秀人才，把他们看做宫廷的专有财产，让他们为宫廷服务。不仅公爵让塔索留在他的宫廷是为了为他服务，就是公主与塔索交往也是为了让他为她服务。在歌德的笔下，公主是个病态的女人，她身边没有男人就无法生活，但又不愿与任何一个男人建立恋爱关系。所以，她并不真的爱塔索，她与塔索来往，甚至有意无意地挑逗塔索，仅仅是为了满足她自己变态的情欲。

这样，塔索这个作家就成为为他人服务的工具，而这一点与他作为作家的追求是针锋相对的，他进行文学创作是为了表达自己的心声，而不是为别人服务。不过，更值得注意的是：为了生存，塔索作为作家必须为他人服务，具体到当时的社会状况，就是必须依附宫廷，为宫廷以及宫廷里的各种人服务。这也就是说：在思想方面，塔索以为自己完全独立，或者说努力追求独立，但在经济上完全依靠宫廷。他是一个完全依靠他的施主即阿尔封索公爵生活的，因而没有什么独立可言的作家。他创作的手稿并不仅仅是形式上呈献给他的施主阿尔封索，而是真正的所有权的转移，从此以后这部手稿不再属于塔索而是属于阿尔封索，塔索用手稿换来的是阿尔封索对他的生活保障。因此，塔索在他失宠以后抱怨说："最后，你们还用花言巧语，骗去我的惟一的财产，骗去我的文学创作，把它牢牢地掌握在手中！我的惟一的财富现在在你的手中，它可是我在任何地方自荐的敲门砖，我只有靠它才能免于挨饿。"

文学创作已经成为作家的惟一财富，已经成为维持生活的惟一手段。就此而言，塔索已是个现代自由作家；但是，另一方面，塔索只能把作品交给君主以换取对他的生活保障，而不是交给出版商获取稿酬，由此看来他像个宫廷诗人。尽管如此，塔索是个从宫廷诗人向现代自由作家过渡的作家。正是这种过渡状态决定了塔索在剧的开头和结尾对君主的两种截然不同的态度。前面我们已经提到，塔索曾经认为能为君主服务是他的最大幸福，但到后来他又诅咒和痛骂君主。为什么会有这么大的反差？不是因为君主以及宫廷对他的态度起了变化，而是塔索自己的思想发生了变化，具体地说，就是他的自我意识形成并增强了。他逐步意识到自己是个有独立价值的、有独立地位的个人，而且是个天才的个人，天才的个人就应享有绝对的自由。随着这种自我意识的形成和增强，塔索与周围环境的关系也发生了变化。过去，他为宫廷服务以及因此而受到的种种限制，在他看来是理所当然的，因而他与宫廷的关系是和谐的。现在，他有了自我意识，他不再觉得自己仅仅是宫廷的附庸，而觉得自己是一个独立的个人，他不再认为他的文学创作是为了满足宫廷的需要，而认为他的文学创作是为了实现自我。在这种情况下，宫廷对他的种种要求在他看来就成了束缚。他的自我意识越强，他就越觉得自己应当享有绝对的自由，他因此就觉得自己受束缚越厉害。

这样，塔索就处在矛盾之中，内心里充满痛苦。一方面他觉得文学创作十分神圣；另一方面他又看到由自己心血灌注而成的作品被别人用来装饰门面。所以，他常常一会儿傲视天下，一会儿又毫无自信。这种矛盾的心情使他不能冷静地审视发生在他身边的一切，他以为公爵、公主、列奥诺拉以及安东尼奥都对他不怀好意，他们最后都把他"一脚踢开"，他自己也因此"化为乌有"。惟一可以安慰自己的是，他可以用文学的形式述说自己的痛苦。他在第五幕第五场说："一切都完了——留下的只有：当人最后被逼得忍无可忍时，大自然还赠给我们眼泪、痛苦的呼喊。不过，我还胜过所有的人——大自然还给我韵律和诗句，让我在痛苦时倾诉我内心最深处的伤痛；一般人在痛苦时只能默不作声，有一个神却教我说出我是如何烦恼。"

到了这种地步，塔索已经完全成为一名伤感作家。他所以会伤感，就是因为他自认为自己是不同于一般人的天才，就是因为他坚持自己的主观性而脱离了社会。他不是面对现实，而是生活在幻想中，因而他就成了社会的局外人，一般人眼中的怪人，而他自己则觉得自己实际是被囚禁。这里，歌德已经不是把塔索当做一个具体的个人，而是看做现代作家的代表。现代作家自封天才，崇尚幻想。幻想可以帮助作家写出

无与伦比的作品，但同时幻想也可以毁灭天才。幻想使人脱离现实，脱离社会，陷入孤独。孤独使人对一切事物和所有的人都产生怀疑，多疑又使人惧怕所有的人，害怕与他人接触又使人厌世。这些征候发展到顶点就是疯狂，因此说，天才与疯狂共生。

上述情况完全是由于文学与生活，想像与现实，主观与客观完全脱节而造成的矛盾。这样的矛盾所以成为不可解答的难题，在很大程度上是因为作家不肯放弃自己的主观，他们不想也不愿适应社会。具体到塔索来说，他的痛苦和遭遇更多是他自己造成的，他所处的环境并不是使他痛苦的主要因素。所以，他即使接受了列奥诺拉的建议去了佛罗伦萨，即使去了罗马，他的处境也不会改变，他的痛苦也不会消除。塔索的悲剧，公爵看得很清楚，在第五幕第二场，公爵对塔索说："你所想的以及你所做的一切，都引导你陷入你自己本身。在我的周围有许多由命运挖掘成的深渊；可是，在我们心中的深渊是最深的。它非常迷人，它吸引你往里跳。我请求你，能够自拔。正常人得到的正是作家所失去的。"对公爵的这番善意的劝告塔索作了如下的回答："我无法控制这种冲动，它日日夜夜在胸中翻滚。如果我不思考，不创作，那人生对我来说不再是人生。你能禁止蚕吐丝吗？它即使死到临头，也要吐丝。它从身体的最深处，织出精美的织物，一直到它自己被包裹到它自己造的棺材里。"这个著名的蚕吐丝的比喻最形象地揭示了现代作家的命运，他们明知没有出路也要坚持到底。对于现代作家宁死也不肯与社会妥协的精神，古典文学时期的歌德并不欣赏，因为一个人即使是作家也永远只能生活在特定的社会现实环境中。因此，他让他的主人公最后也不得不承认：不管主观性多么强，最后还是离不开社会的现实。塔索说："就这样，船夫最后还是不得不紧紧抓住使他的船遇难的岩石。"

歌德在意大利旅行的收获之一，就是懂得了Resignation（舍弃，或译断念）的重要性。一个人，一个作家，在任何情况下都离不开现实，既然生活在现实中就会受到现实的种种制约。因此，个人必须放弃一些自己的主观要求以适应现实。歌德的这种人生态度决定了他对塔索的态度：他对塔索一味追求主观而不能自拔虽然表示理解和同情，但并不赞成。从这个剧本可以看出，歌德已经感觉到了现代作家与社会的矛盾，但他并不认为责任全在社会方面。他告诫作家，必须收敛自己的主观性，而



不是让它无限扩张。这也是歌德与属于现代作家范畴的浪漫作家的重大分歧之一。

## 三　古典文学时期席勒的戏剧创作

### （一）恢复戏剧创作

从1794年与歌德结成友谊联盟到1805年逝世的十年间，席勒在文学创作方面取得了光辉成就，在这十年中创作的伟大作品使他与歌德一起成为古典文学的代表。与歌德交好不仅使他有机会与这位文学巨人共同探讨文学创作中最重要的问题，而且歌德在创作方面的实际成就也重新激发起席勒的创作热情，他也要写出可以与《伊菲格妮》相媲美的作品。1795年到1796年初席勒的两部美学著作《审美教育书简》和《论质朴的和多情的文学》相继问世，他对哲学和美学的研究告一段落，从此全力投入文学创作。不过，他首先创作的不是戏剧而是诗歌和叙事谣曲。如果不算长期对华伦斯坦这个历史人物的研究以及为把他写成一个悲剧人物所做的各种准备，席勒正式写《华伦斯坦》(Wallenstein)是在1796年10月，1799年3月17日最后完成，1799年4月20日首演，1800年出书。这也就是说，席勒光是写这部悲剧就花了近三年的时间。

这里就产生一个问题：为什么席勒恢复文学创作以后没有立刻就创作戏剧？虽然早已有了足够的素材，为什么《华伦斯坦》这部剧还是写了三年？对席勒来说，戏剧是他最主要的创作领域，悲剧是他理解和表现世界的基本形式。从1787年《唐·卡洛斯》出版到1796年开始写《华伦斯坦》有十年的间隔期。在这十年中，席勒研究历史、哲学和美学，对世界、对社会、对人、对文学都有了新的认识；在这十年间发生了欧洲近代史上最伟大的事件法国大革命，它也震撼了德国，当然席勒也不例外。席勒作为典型的德国知识分子对政治革命不感兴趣，对雅各宾党人实行的恐怖统治更是十分反感。面对这种形势，席勒提出了他的审美教育纲领：通过艺术净化人的思想，从而达到改革社会的目的。在这十年间，席勒个人的经历中，最主要的事件是与歌德结成友谊联盟，而与歌德结盟对他的文学创作产生的最大影响，就是他也要像歌德一样，把人的现实的天性作为他创作的出发点。所有这些经历、体验和认识都使他从狂飙突进转向古典文学，他追求的目标不再是摆脱社会的、道德的和艺术

的束缚，实现绝对的自由，他现在需要的是和谐和规则，争取的是在秩序中的自由。实现这些追求，就意味着要同过去的戏剧创作原则和风格决裂，寻求一条新的戏剧创作道路。早在1794年9月初整理华伦斯坦的素材时，席勒就说他的这部新作将是一部全新的戏剧作品，并说："我讨厌《卡洛斯》那样的拙劣之作。"要辟新路，这个决心已经下定，但新路如何走，不仅需要有时间仔细思索，而且还需要花较长时间探索。所以，席勒创作《华伦斯坦》的三年同时也是他探索如何实现他的新的戏剧观念的三年。他的探索成功了，一部伟大的作品诞生了，从此席勒可以按照既定的方向创作他要创作的作品。

所以，《华伦斯坦》的成功，意味着席勒成功地找到了创作戏剧的方向，同时也大大增强他能写出伟大作品的自信，从此以后再也没有离开他所钟爱的戏剧领域。一直到他1805年逝世，除了《华伦斯坦》以外，席勒还先后完成了《玛丽亚·斯图亚特》(Maria Stuart，1800年首演，1801年出书)、《奥尔良的姑娘》(Die Jungfrau von Orléans，1801)、《墨西拿的新娘》(Die Braut von Messina，1803)、《威廉·退尔》(Wilhelm Tell，1804)，而且所有这些作品都是在短期内完成的：《玛丽亚·斯图亚特》用了十二个月，《奥尔良的姑娘》用了九个月，《墨西拿的新娘》用了五个月，《威廉·退尔》用了六个月。除了这五部之外，还有一部作品已经完成大部，但因席勒病故没有来得及最后完成，那就是《德梅特利乌斯》(Demetrius)。席勒恢复戏剧创作以后，雄心勃勃，1799年他记下的他计划写的剧本有三十多个，到他1805年逝世完成的只是他计划写的剧本中的一部分。已经列入计划并已经写了一些草稿的有关于马耳他骑士团(Malteser Orden)和英国15世纪王位继承人和大骗子沃尔贝克(Pekin Warbeck)的悲剧，计划要写的还有关于夏洛特·科尔戴(Charlotte Cordy)的悲剧，等等。

席勒不仅自己写剧本，他还为剧院翻译和改写别人的剧本。他改写过歌德的《哀格蒙特》(1796)、《伊菲格妮》(1802)和《施泰拉》(1805)，改写过莎士比亚的《麦克白》(Mecbech，1800)，莱辛的《纳旦》(1801)，意大利作家戈济(Carlo Gozzi)的《图兰朵》(Turandot，1802)。此外，他还翻译了与他同时代的法国作家皮卡尔(Lokus-Benoît Picard)的喜剧《寄生虫》(Parasit，1803)以及拉辛的《斐德拉》(Phädra，1805)。席勒的晚年除了进行戏剧创作以及与戏剧有关的工作以外，还得应付各种论战。席勒本人不惧怕论战，甚至喜欢论战，1795年到1796年是他主动挑起了与毕尔格的论战，1795年到1796年他又与歌德一起发动了"赠辞之争"。《玛丽亚·斯图亚特》出版后维兰德和赫尔德对该书提出批评，席勒不得不回应对他的批评。



需要特别强调的是，上述的这些工作，席勒都是在与病魔斗争中完成的。席勒的晚年百病缠身，1805年死后的尸体报告表明，他身上几乎所有的重要器官都有病症。在重病的情况下，席勒不仅笔耕不断，而且还创作出传世佳作，这实在令人佩服。但另一方面，这样一个伟大的天才，四十五岁就离开人世，也实在可惜。

（二）历史剧

综观席勒古典文学时期的戏剧就会发现，只有极个别计划中的戏剧的题材是非历史题材，比如《警察》(Polizei)要写路易十四时期巴黎的社会景象，《夏洛特·科尔戴》直接取材于现实。夏洛特·科尔戴是高乃依的重孙女，她于1793年射死了雅各宾党的首领马拉特(Jean Paul Marat)，席勒计划把她写成第二个贞德。除了这些极个别的例外，席勒在古典文学时期所有写成的剧本以及绝大部分计划要写的剧本都是名副其实的"历史剧"。剧中所写的历史事件，就地域来说，包括了德国、英国、法国、瑞士等欧洲主要国家；从时间来说，主要集中在15世纪到17世纪。席勒把他的戏剧都写成"历史剧"，这与当时的时代风尚是背道而驰的。正好在1800年左右，德国的戏剧界掀起一股写现实题材的热潮，特别是与法国大革命直接有关的戏剧更是备受欢迎，歌德也被卷入这股浪潮。这股浪潮的领头人还是考策布和伊夫兰德。考策布的《雅各宾女性俱乐部》从1791年起各个剧院都争相演出，是当时最受欢迎的戏剧。法国大革命以后，德国人也关心政治，对革命党人抱着种种偏见。这种所谓的"革命剧"就是要适应群众的这种需求和心理，它们常常把革命写成像一场闹剧，把革命党人写成一些既愚昧又残暴的人，因而最受一般人欢迎。席勒并不是不关心政治，他在信件中与他的朋友经常讨论由法国大革命引起的政治问题，但在他的剧本中却不涉及现实政治。席勒对戏剧有他独特的看法，戏剧是探讨人的本质的论坛，而不是表达政治见解的场所。历史题材可以充分展示人的各种性格，而现实题材由于要

顾及到实际的现实,作者就无法充分表达自己对人的看法。所以,计划中的《夏洛特·科尔戴》没有写出来,并非由于没有时间,而是因为它的题材太贴近现实。

所以,古典文学时期,席勒的伟大就在于他坚持自己的戏剧观念,不赶时髦。那么,这时他的戏剧观念是什么呢?席勒认为,人既是有思维能力、有情感、有意志的生物,同时又是来自自然、生活在自然中的生物。因此,人主观上要求按照自己设想的自由行动,但在客观上又不得不受周围环境的制约。理想的状态是,人人享有充分的自由;实际的状态是,人的任何行动都受到限制。因此,主观上要求自由与客观上受限制就成为席勒古典文学时期戏剧的主要冲突。席勒在他的戏剧中不是引导剧中的人物取得事先已经为他预备好的认识,做出他必然会做出的决定,采取早已为他设计好的行动。他要表现的是,剧中人物在主观上要求自由和客观上受限制这两极之间如何思考,他们在特定的历史瞬间采取了什么行动,以及促成他这样思考和行动的内在动机和由政治、经济、社会、道德等外在因素组成的网络对有关的思考和行动都起了什么作用。另外,席勒还认为,越是动荡的年代,人主观上的自由要求和客观上的束缚限制之间的矛盾就越剧烈,激烈斗争造成的非正常状态更能让人暴露出他的本质。这就是席勒选择的历史题材集中在15世纪到17世纪之间的原因。这个时期,正好是欧洲历史上大转折的时期,各个地区,各种利益集团之间的矛盾冲突非常尖锐,因而社会动荡,战争频繁。这正好就是席勒所希望的能充分暴露人的本质的非常时期。

所以,席勒写历史剧并不是要解释历史,甚至不是借古喻今,为现实社会提供改革的良方,而是要表现人的本质。也正因如此,席勒选择历史题材时并不注重这段历史本身有无重大历史和现实意义,而是注重杰出人物在这个历史背景中能否充分展示他们的性格特征。人的性格,不论是善的方面,还是恶的方面,都只有在极端的情况下才能充分暴露出来。所以,席勒古典文学时期的戏剧人物,与他在狂飙突进时期的戏剧人物不同。那时,席勒喜欢那些为争取自由而对抗社会和道德规范结果使自己处在社会边缘的特殊人物,现在他要探讨的是极端的社会和政治环境如何造就了一个人的,特别是杰出人物的性格。这时席勒戏剧中主人公大多是生活在动荡不定、矛盾尖锐的社会,他们的悲剧就在于他们不是按照自己的意志行事,而是客观环境逼迫他们做出他们自己并不情愿的决定。华伦斯坦在近十六年的战乱中几乎所有的重要决定都是被迫做出的;玛丽亚殉难也不是为了自己而是为了国家;贞德参战是不得已的行为,退尔反抗异族统治是逼出来的。

如果拿席勒古典文学时期的戏剧与他以前的戏剧相比较,我们就会发现这时的戏剧还有一个明显的特点,那就是客观、冷静、清晰。剧作者同剧中人物总是保持一定的距离,既不直接宣泄情感,也不直接表达理想。1796年席勒就已经开始思考他未来的戏剧与他以前的戏剧应有哪些不同,同年3月21日在信中他向洪堡透露了他思考的初步结果:“以前,比如在彼德和卡洛斯身上,我是试图用美好的理想代替不存在的真实;现在,在华伦斯坦身上,我想做这样的试验,通过赤裸裸的真实……来弥补不存在的理想。”所以,从创作《华伦斯坦》起,席勒就竭力避免主观随意,力求客观真实。这一追求也是他采用历史题材的原因之一。他在1798年1月5日写给歌德的信中说,他以后要多采用历史题材,因为历史题材具有“客观既定性”,可以“约束”他的“想像”,“抵挡”他的“随意”。没有约束的想像和不受抵挡的随意是两条歧路,它们会使剧本失去真实性和实在性。当然,采用历史题材也不是如实再现历史,对它进行必要加工是绝对必须的。他在1797年10月20日写给歌德的信中说,他试图把华伦斯坦的素材转变成一个纯粹的悲剧故事,从中“再也看不到盲目的东西”。同年11月20日给歌德的信中又说,他的这部作品中的人物性格尽管各不相同,但最终要表现的是“普遍的东西,即纯人性的东西”。表现纯人性是他的目的,只是不能靠“想像”,更不能“随意”。

最后,席勒古典文学时期的戏剧对观众的要求也与以前的不同。过去的戏剧以激发观众的情感为主要目标,现在的戏剧则主要是引导观众思考。现在他并不要求观众与剧中人物等同,而是要求他们与剧中人物保持一定的距离,用客观的态度观察悲剧主人公的行为,用冷静的头脑分析他们犯错的原因。整个这个审视过程是“精神的自我活动”(Selbstätigkeit des Geistes),精神在这个过程中受到了训练,“自我活动”得到了加强。“精神的自我活动”加强了,人的思想情操就净化了,视界就开阔了,人因而就从平庸的局部中解脱出来。所以,席勒的悲剧虽然不能像考策布和伊夫兰德的戏剧那样满足观众眼前的需要,但却能

满足观众的深层需要，因而具有长远的价值。这就是为什么考策布和伊夫兰德的戏剧早已成为历史的陈迹，而席勒的戏剧至今还在上演的原因。

下面我们分别介绍一下他已经写完的五个剧本和已完成大部但尚未全部完成的《德梅特利乌斯》。

（三）《华伦斯坦》

1. 成书史

《华伦斯坦》(Wallenstein，Ein dramatisches Gedicht，1799)是席勒最主要的戏剧作品，是古典文学的代表作，是德国文学中的经典作品，同时也是世界文学中的杰作，它深刻地揭示了个人同时代、同政治以及同历史的关系。这个剧本既不是纯粹的政治剧，也不是纯粹的历史剧，甚至也不是以阐述哲学观点和道德准则为主要目的的戏剧。作为艺术家，席勒把一切哲学和道德的抽象理论放在一边，全力表现人在时空中的存在状态以及他遇到的种种矛盾。



剧中的主人公华伦斯坦是个历史人物，是佛里德兰的公爵，三十年战争时期，他曾是信奉天主教的主要参战国奥地利哈布斯堡王朝的军事统帅。1630年信奉新教的主要参战国瑞典的国王古斯塔夫派兵进攻属于哈布斯堡王朝管辖的波莫瑞，奥地利皇帝把击败敌人的希望寄托在华伦斯坦身上，把他看做救星。皇帝如此看重华伦斯坦引起了其他诸侯的不满，他们共同策划阴谋，逼皇帝在他们与华伦斯坦之间进行选择。皇帝菲迪南二世迫于压力于1630年在雷根斯堡会议上解除了华伦斯坦的职务。但后果是灾难性的，敌军长驱直人，势不可挡。不得已，1632年皇帝只得再度请华伦斯坦出山，条件是可以不经皇帝同意自已调动军队。接受了皇帝的委派以后，华伦斯坦一方面为皇帝一方作战；另一方面又与皇帝的敌对方暗中谈判。1634年2月25日在艾格尔华伦斯坦被他的部下暗杀。他与萨克森以及瑞典谈判到底是为了谋求和平，还是投敌背叛，这在历史上没有定论，因为没有任何证据可以证明他背叛。

把华伦斯坦这个历史人物写成戏剧并非始于席勒，早先流动剧团演的“历史大戏”就有华伦斯坦的戏，1786年另一部五幕剧《华伦斯坦》(Wallenstein)问世，它的作者是当时有一定名气的哈勒姆(Gerhard Anton von Halem)。不过，席勒创作的《华伦斯坦》与上述情况无关，他是在研究三十年战争史的过程中注意到华伦斯坦这个人物的，在他的学术著作《三十年战争史》中，华伦斯坦是作为瑞典国王古斯塔夫的对手出现的。最初，席勒是想写一部以古斯塔夫为主人公的剧本，但因涉及面太广，难以驾驭，目光又转向华伦斯坦。1791年就有了把华伦斯坦的经历写成一部悲剧的打算，但真正动手写是在1796年10月。在写作过程中，席勒越来越觉得，一部戏无论如何也容纳不下所要写的东西，因而决定分为三部，再加一个《序曲》(Prolog)。这不是严格意义上的“三部曲”(Trilogie)，因为三部不是彼此独立，而是彼此衔接，前一部是后一部的引子，三部是一个不可分割的整体。1798年完成第一部《华伦斯坦的兵营》(Wallensteins Lager)，1799年先后完成了第二部《皮柯乐米尼父子》(Die Piccolomini)和第三部《华伦斯坦之死》(Wallensteins Tod)。原来的总标题是《华伦斯坦的军队》(Die Wallensteinen)。1799年三部写完之后改为现名《华伦斯坦》。





在整个创作过程中，席勒始终与克尔纳和W.洪堡通过信件讨论创作中遇到的问题。最初席勒听从洪堡的建议用散文写这个剧本，1799年席勒觉得还是用韵文更能体现这部作品的风格。第一部《华伦斯坦的兵营》用的是每行四个重音，双行压韵诗体，后两部采用的是五音步无韵抑扬格。除了与克尔纳和洪堡讨论以外，席勒还特别与歌德就这个剧本的创作问题进行深入的讨论．他们之间就创作这个剧本来往的信件是《歌德席勒文学书简》的重要组成部分。《华伦斯坦》是席勒与歌德合作的重要成果，它也凝聚了歌德的心血。

剧情开始时，华伦斯坦已经暗中与瑞典人谈判，他已面临第二次被罢黜的危险，他把军队集中到波西米亚的皮尔森。华伦斯坦与瑞典人谈判暴露以后，他的军队分裂，只有一部分军队继续站在他一边。他率领支持他的军队来到艾格尔，在那里他被部下暗杀。所以，剧情开始的地点是皮尔森，结束的地点是艾格尔，时间是在1634年，华伦斯坦被暗杀前三天。虽然剧情只有短短的三天，但通过人物的回忆和叙述，整个三十年战争的景象都展现出来了。

如前所述，历史上的华伦斯坦究竟出于何种目的与瑞典人媾和，仅仅是一种谋求最终和平的策略，还是想实现个人野心充当波西米亚的

国土，一直没有明确答案。席勒不想创造历史，而且他写这个剧本的目的也不是为了给这个难题找一个明确的答案，他的目的是写人，写处在特殊环境下的人。对他来说，只要写出华伦斯坦的动机的自相矛盾和他的性格的多重性就是够了。在席勒的笔下，华伦斯坦既不是纯粹的叛徒、野心家，也不是纯粹的为争取国家统一和世界和平而斗争的英雄；他既不是纯粹的反面人物，也不是纯粹的正面人物，而是一个混合人物，也就是说，他是一个活生生的人，而不是某种象征和符号。

《华伦斯坦》是一部现代的命运悲剧，只不过这种命运不是神通过他的神谕向主人公发号施令，而是主人公自己的行动成为他自己的命运，人自己成为自己的命运之神。世界上的事情看似偶然，实则都是必然，没有什么事情是无缘无故发生的。人做的每一件事都有它的前因后果，人自己的所作所为以及它们引起的后果就形成一张网。这张网是人制造的，而且人自己就生活在这张网里无法逃脱。现代作家与古代作家的不同之处，就是他不再相信人的命运是由神安排的，而是由人的各种利益造成的。单个人的人，不管他是一般人，还是大人物，无论如何也摆脱不了这种强加于自己的"命运"。华伦斯坦就是这样一个人。



下面我们先按照顺序介绍一下这部剧的三个部分：

2.《华伦斯坦的兵营》

这一部共有十一场，每场都是一个独立的情景，没有贯穿所有十一场的情节线，因而整个《兵营》是一幅叙事画；同时，《兵营》还是德国文学史上第一部全部由群众场面组成的戏剧。在剧中出现的有农民、市民、随军女商贩，当然还有各种军人，这些人物都不是一个个具体的个人，而是某一群体的代表，因而没有姓名。通过他们的活动和彼此间的谈话，我们看到，战争给普通百姓带来了巨大的苦难，农民和市民受尽了军人的欺辱，他们自己为了生存也干起非法勾当。军人享有战争给他们带来的好处，他们可以为所欲为，有掠夺的自由，有晋升的机会。但是，这种"自由"是违背人性的。总之，在第一部里，席勒把战争的恶果生动地展现在我们面前，我们看到的是社会混乱、道德沦丧、人性丧失的现象。

在第一部里，我们通过人物之间的对话也大致了解了尚未出现的主人公华伦斯坦的情况：他独立指挥军队，不受皇帝的约束，他迷信星



象。同时，在这一部里我们也知道了华伦斯坦与皇帝以及华伦斯坦与他的部下的关系。华伦斯坦与皇帝的关系不是一般的君臣关系，而是彼此独立相互利用的关系。皇帝需要华伦斯坦，他借助他掌握的军队实现他称霸欧洲的野心，但与此同时他又特别害怕华伦斯坦的实力过于强大，从而动摇他的统治，取他而代之。华伦斯坦也是利用皇帝，因为有了皇帝的委托，就有了"合法性"，而有了"合法性"他就可以实现他的目标——不管这个目标是在波希米亚称王，还是在欧洲实现和平，建立新秩序。同样，华伦斯坦与他的部下（包括军官和士兵）的关系也是相互利用的关系。对军官与士兵来说，华伦斯坦不仅是他们的统帅，而且还是他们的精神领袖，他们崇拜的对象。这不仅因为华伦斯坦拥有强大的实力，可以与皇帝平起平坐，而且更主要的是华伦斯坦能提供他们最希望得到的"军人自由"，也就是抢劫掠夺的自由，升官晋级的自由。华伦斯坦给他们立的规矩就是：除了必须服从命令以外，其他的事情他们想怎么办就怎么办。正因为这些军人从华伦斯坦那里得到一个军人所能得到的一切，得到了在战时普通百姓根本得不到的东西，因而这些军人就觉得自己不论在物质上还是在精神上都比一般百姓优越。这也就是这些军人敬仰崇拜华伦斯坦的原因，但同时也可以看出，这种敬仰和崇拜是建立在利害关系基础上的。从华伦斯坦方面看，拥有一支忠于他的军队是他可以与皇帝分庭抗礼的资本，他必须想尽办法让自己的军队紧紧团结在自己周围。他的军队在最关键的时刻，到底站在哪一边，是站在他一边，还是站在皇帝一边，将最终决定他的命运。



在第一部里，下级军官与士兵已经觉察到他们的统帅与皇帝之间的矛盾，他们特别注意到皇帝派奎上腾贝格到皮尔森来，这非同寻常，是废黜华伦斯坦的前奏。排长与号手谈话时，都认识到这位钦差大臣是要设法把华伦斯坦"拉下马"。他们都信誓旦旦地表示："咱们会维护他"；不过，他们马上又发出疑问："可是，所有人都像我们这么想吗？"的确，并不是所有军人都支持华伦斯坦对抗皇帝，这一点在他们谈论华伦斯坦该不该接受皇帝的命令，把一部分军队调往他处时，充分暴露出来。排长主张抵制皇帝的命令，因为——他举例说——断一个手指头就等于断一只手，而失掉一只手，两只手就全没用了。其他人也赞同他的观点，并表示要齐心合力，决不离开波希米亚。但另一个士兵不同意这

种观点，他提醒说："亲爱的先生们，要三思而后行。这是皇帝的旨意，皇帝的命令。"接着大家又对华伦斯坦是不是皇帝的下属展开讨论。有人认为，他是"独立的诸侯，他有自己的钱币、民众和土地"，因而他"拥有绝对的权力，可以打仗，也可以缔结和约"。另一些人则认为："公爵虽然有势力而且聪明，但不管如何，他像我们一样，也是皇帝的属下。"正在大家争论不休之际，铠骑兵甲站起来，让大家别再争吵，他提出了一个核心问题："皇帝是我们的最高主宰，这难道还值得争论吗？"他提议，双方妥协，共同签署一份请愿书，向皇帝表示他们不想调动，愿与华伦斯坦永远在一起。他建议把这份请愿书交给马克斯，让他转交给皇帝。大家接受了他的建议，因为这一建议既表现了大家愿与华伦斯坦在一起的心愿，又没有冒违抗皇帝旨意的危险。最后，大家齐唱《骑士之歌》，第一部结束。

士兵之间的争论平息了，但他们之间的分歧并没有消除。究竟是绝对忠于皇帝，还是绝对忠于华伦斯坦，在士兵中并没有统一的认识。不管华伦斯坦多么强大，也不管他与他的部下的关系多么紧密，一旦涉及到忠于皇帝还是背叛皇帝这个原则问题时，看似团结一致的军队就会分裂。军队一分裂，华伦斯坦就完蛋。这一前景，在第一部已经看得很清楚，后面的情节正是照此发展的，因而这部是整个戏剧的引子，当然更是第二部的引子。



3.《皮柯乐米尼父子》

第二部是一部正规的五幕剧，五幕三十场（第一幕五场，第二幕七场，第三幕八场，第四幕七场，第五幕三场）。忠于华伦斯坦还是忠于皇帝是贯穿全剧的主要冲突。在第一部里只是在士兵和下级军官中就此进行讨论，第二部中就变成了实际行动，它的整个情节就是围绕这一冲突展开的。皇帝本人虽然在全剧中始终没有露面，但他的身影无处不在。不仅如此，他还派出了奎士腾贝格，一方面向华伦斯坦传达他旨在削弱华伦斯坦实力的调动军队的命令；另一方面让他暗中玩弄反华伦斯坦的阴谋。华伦斯坦也十分清楚，皇帝正准备废黜他，他正在采用保护自己对抗皇帝的步骤。总之，皇帝与华伦斯坦之间的对抗和斗争正在激烈地进行。

奎士腾贝格来到皮尔森最突出的感觉就是从士兵到军官都对华伦斯坦无比忠诚，而对皇帝则十分轻视，这使他十分震惊，他哀叹说："这里没有皇帝，公侯就是皇帝。"他意识到，长此以往，皇帝的统治必然崩溃。为了挽救哈布斯堡王朝，必须铲除华伦斯坦。他成功地把奥克塔佛·皮柯乐米尼这位地位最高、势力最大、与华伦斯坦关系最密切的部下拉拢过来。他告诉奥克塔佛，华伦斯坦准备背叛皇帝，并出示皇帝的手谕。他强调，一旦找到华伦斯坦背叛的证据，就立即废黜他，由奥克塔佛接替最高统帅的职位。奥克塔佛在皇帝与华伦斯坦之间选择了前者，并与奎士腾贝格相勾结在高级军官中开展策反工作。奥克塔佛深知官场的规矩，他懂得如何用金钱、权力、荣誉来笼络这些现在还忠于华伦斯坦的军官，他擅长用挑拨离间的手段分化这些军官。他成功地把伊索朗和布勒特这两位华伦斯坦的心腹争取过来，同时他暗中又在军官和士兵中间散布华伦斯坦要背叛皇帝的传言，军官和士兵当中有相当一部分人因此对华伦斯坦不再信任。这样，华伦斯坦的军队就分裂了，在军官和士兵中就有了所谓的"皇帝派"和"华伦斯坦派"之分。不过，值得注意的是，奥克塔佛本人始终没有暴露他反华伦斯坦的真实面貌，华伦斯坦也一直不相信奥克塔佛会反对他，虽然他周围的人一再告诉他奥克塔佛在暗中玩弄反对他的阴谋，并提醒他防备奥克塔佛。



奥克塔佛的策反工作不仅在一般军官和士兵中进行，而且还重点做他的儿子马克斯·皮柯乐米尼的工作。马克斯在一份由拥护华伦斯坦的军官起草的决心书上没有签名，因为他觉得拥护华伦斯坦不必要用这种方式，父亲奥克塔佛就认为有机可乘，可以把儿子争取到自己一边来。他向他的儿子透露了华伦斯坦准备背叛皇帝的打算，说华伦斯坦准备与瑞典结盟，逼皇帝媾和，他自己要当波西米亚的国王。另外，他还把皇帝的手谕交给马克斯看。马克斯不相信华伦斯坦会背叛皇帝，认为这是他的父亲与奎士腾贝格为陷害华伦斯坦捏造的罪名。因此，他对父亲的行为感到十分气愤，无法容忍他那表面上拥护华伦斯坦、暗中又制造阴谋欲置他于死地的两面派行径。他与父亲公开对立，政治斗争延伸到家庭，父子冲突破坏了家庭的亲情和和睦。因此，席勒给这第二部冠以《皮柯乐米尼父子》的标题。

那么，父亲奥克塔佛与儿子马克斯的分歧在哪里呢？奥克塔佛严格遵守传统意义上的君臣关系，忠于皇帝是他的天职，惟皇帝之命是听是

他的义务，他是旧制度的维护者。从他的这一立场出发，任何违抗皇帝的行为都是罪恶。华伦斯坦既然已经暴露出背叛皇帝的迹象，那他就犯了所有罪恶中最大的罪恶，这样的人当然是他这个坚定地维护皇帝权威的人的死敌。当然，像任何一个保皇派一样，奥克塔佛尽其所能保卫皇帝也有个人的目的，一旦华伦斯坦被废黜，他就可以成为最高统帅。他的儿子马克斯与他不同。马克斯追求的目标，不是保卫和巩固皇帝的统治，维持现存的秩序，而是在欧洲建立新秩序，这个新秩序应该保障所有人都过上和平幸福的生活。他认为，华伦斯坦是实现这一理想最强有力的人物；同时他还认为，为了实现这一理想，华伦斯坦可以不经皇帝同意采取他认为合适的步骤。这样做并不是背叛皇帝，因为它服务于更崇高的目标。另外，他崇拜华伦斯坦不含有任何个人目的，在这一点上，他也与他的父亲根本不同。因此，父子之间的矛盾是新人与旧人之间、是新旧制度之间的矛盾。

在"皇帝派"为最终废黜华伦斯坦而努力的同时，华伦斯坦也没有坐以待毙，他也采取了一系列措施对抗"皇帝派"的进逼。首先，他把军队全部集中到皮尔森，让马克斯把他的夫人和女儿从奥地利的属地接到由他管辖的皮尔森，从军事上形成与奥地利对抗的局面。其次，他派人暗中与瑞典人谈判，想借助瑞典人的力量对抗皇帝。第三，他让他手下的将校军官向他表忠心，争取自己军队的支持。第四，他在会见奎士腾贝格时拒绝了皇帝要求削减兵力的要求，事后他向他的部下宣布：因为皇帝向他提出了无理要求，他只得隐退。他并不想真的隐退，而是想借此激起他的部下对皇帝的不满，更加坚定地站在他一边。

虽然华伦斯坦为了对付皇帝方面的进逼也采取了一些步骤，但在这个过程中他也有两个盲点。第一，他看不出奥克塔佛正在暗算他，他一如既往把奥克塔佛看做自己的亲信，把很多秘密告诉了奥克塔佛。更为严重的是，别人都看出了奥克塔佛的真面目，偏偏他看不出来，而且对别人的提醒充耳不闻。第二，虽然他也看到，皇帝方面与他的矛盾是不可调和的，他就是下不了决心采取果断措施。他始终不愿接受这样一个事实：他要结束战争，实现和平，就必然与皇帝对抗，因为皇帝的目标是继续战争，称霸欧洲。反过来，他要忠于皇帝，就得放弃他的理想。这两者不可同时兼得，而华伦斯坦始终想在这两者之间找一个平衡点，想既要保持他忠于皇帝的外衣，又要实现他的计划。由于现实中不存在这样的可能，他只好寄希望于天意，让星座的位置来决定他什么时候该动手，这也就是说，他对主客观形势并不作认真仔细的分析，而是一味等待良辰吉日。



华伦斯坦总是不采取果断措施，急坏了他的亲信伊罗和泰尔茨克。他们在催促无效的情况下，只好采取阴谋手段。他们俩草拟了一份文件，表示所有高级军官都站在华伦斯坦一边，誓死保卫华伦斯坦。在这份文件中有这么一句话："继续遵守对皇帝的誓言"，但在饭桌上让大家签名时的那份文件却删去了这句话。饭后那些高级军官个个喝得酩酊大醉，糊里糊涂就在文件上签了名，只有马克斯没有签名。为此，伊罗就与他吵起来，其他人渐渐清醒过来，再看那份文件时，发现他们签名的那份文件中没有了那句关键的话。伊罗与泰尔茨克的阴谋败露，弄巧成拙，使军官们对他们以及华伦斯坦产生了怀疑，从而为华伦斯坦最后被刺埋下伏笔。

4.《华伦斯坦之死》

这也是一部五幕剧，五幕六十三场（第一幕七场，第二幕七场，第三幕二十三场，第四幕十四场，第五幕十二场）。华伦斯坦思想中的盲目和他行动中的自相矛盾，最终导致了他的悲剧，因而他的悲剧是从第三部开始的。从这个意义上看，第二部又是第三部的引子。

事态的发展迫使华伦斯坦不得不采取行动，他再也不能长期在幻想与迷信的支配下摇摆不定；他要么与皇帝决裂，要么与瑞典脱离关系，在这两者之间必须做出选择。长期以来，华伦斯坦一直以为他有充足的空间可以自由选择，有足够的时间让他左右逢源。他根本没有想到，客观事态的发展已经把他逼上绝路。当他终于看到星辰的运移到了他长期期待的位置时，也就是说，当他终于觉得自己应该行动时，他派往瑞典为他进行谈判的代表泽尼被皇家军队捉获，他与瑞典之间的秘密谈判暴露在光天化日之下了。不管他的意图如何，背叛皇帝的罪名是脱不掉了。在这种情况下，他理应采取果断措施，防范一切可能的敌人，但他并没有这样做。瑞典谈判代表乌兰格尔会见了他，受瑞典宰相委托，要求他立即签署有约束力的条约；同时，乌兰格尔还提出警告，谈判不能再拖下去了，如果不与瑞典马上结盟，瑞典方面就立刻停止谈判。

在这样的选择面前，华伦斯坦又退缩了，他要求给他一点考虑的时间。后来，他的妹妹泰尔茨克伯爵夫人虽然终于说服他脱离皇帝，但为时已晚，因为奥克塔佛利用华伦斯坦与瑞典密谈曝光以后的机会已经把华伦斯坦的大部分军队争取到皇帝一边，华伦斯坦已陷入众叛亲离的绝境。

华伦斯坦已经无法在皮尔森待下去了，那里的军队绝大部分都倒向皇帝，他转移到艾格尔，他以为那里的驻防司令戈登还依然忠于他。殊不知，戈登已被布特勒争取过去，由他来物色刺杀华伦斯坦的刽子手。马克斯率领他的军队也来到艾格尔，华伦斯坦看到一线希望，以为马克斯是来援助他。马克斯听到华伦斯坦秘密谈判的消息以后，既感意外又感悲痛，他来艾格尔不是来救华伦斯坦，而是来与他的女友泰克拉告别。告别女友之后，他率部奔向与瑞典人作战的战场，在无望取胜的情况下自杀身亡。泰克拉得知马克斯死亡的消息以后，不顾父亲的反对，孤身探视马克斯的墓地，并在那里自杀身亡。

华伦斯坦还留在艾格尔，等待瑞典军队的到来。实际上艾格尔已经完全被皇家军队包围，华伦斯坦已经没有任何逃生的出路。值得一提的是，华伦斯坦的盲目乐观一直持续到他生命的最后时刻。他在被刺前的那个晚上，依然毫无防备，他像往常一样命令他的内侍给他铺好床被，准备好好睡一觉，嘱托内侍不要叫醒他。的确，那天晚上，没有人"叫醒"他，因为就在那个晚上布特勒的刽子手杀死了还留在华伦斯坦身边的高级将领伊罗和泰尔茨克以及华伦斯坦本人及其夫人。华伦斯坦家族的最后一个成员，华伦斯坦的妹妹泰尔茨克伯爵夫人也自杀身亡。奥克塔佛的结果也不比华伦斯坦好多少。戈登交给他一封皇帝给他的信，他由伯爵晋升为侯爵，他为此付出的是他亲生儿子和亲密战友的死亡。因此，他最后——正如剧中所写——"悲痛地仰视上天"。

5. 华伦斯坦这个人物

全剧的中心人物是华伦斯坦，这个人物是席勒所塑造的人物中内涵最丰富、性格最复杂的人物，也是德国文学最伟大的人物形象之一。在狂飙突进时期，席勒在创作戏剧时强调人的主观动机，在古典文学时期看重环境对人的影响。华伦斯坦就是根据这个思路塑造出来的。在《序曲》中，席勒就指出，即将出现的那个人物，生活在"阴暗的时代"，"依靠时代的思想飞黄腾达，迅速登上荣誉的最高峰。他不知满足，一直向前追求，终究成了不可遏止的追名逐利的牺牲品"。从这段话，我们可以获得两个重要信息：第一，是战争的特殊环境使华伦斯坦成为显赫一时的大人物；第二，任何人，特别是大人物，都必须自我克制，不然就会身败名裂。关于第一点，我们在前面已多次提及，这里只简单提一下：没有战争，奥地利皇帝无需启用佛里德兰的这位公爵；没有战争，华伦斯坦就没有展示他的才能的机会；没有战争，他就不会成为大人物。关于第二点，让我们再引述戈登在得知华伦斯坦有意背叛皇帝时说的一段话。他首先对华伦斯坦这样的大人物竟然是"皇帝的叛贼"不能理解，不过他马上就说："他才华横溢！他那么伟大！我常常说，这样不会有好结果。他的伟大，他的权势，这种朦胧的、动摇不定的强力，会变成他的陷阱。因为人总好向四周扩张，他不会自我克制。只有明确无误的法律和深入人心的习俗才能使他就范。可是这个人手中的军权是不自然的，前所未有的，他使他与皇帝平起平坐，傲慢的精神使他忘记了律己。这样的人真可惜。"律己是德国古典文学的重要理念，歌德和席勒都竭力倡导律己。在他们看来，律己对现代人尤其重要，因为现代人把自由看得高于一切，而又不懂得如何对待自由，他们把自由歪曲成为随意和专断。罗伯斯比尔的恐怖统治就证明了这一点。因此，席勒认为，18世纪还不是侈谈自由的时代。人要享有自由，就得改变自己的性格，有了"美的性格"，人自然而然就自由了，所以"美必须在自由之前而行"。席勒在《审美书简》中提出的主张，同样也运用到华伦斯坦这个人物身上。华伦斯坦身居高位，有了自由，但不能自制和自律，结果走向毁灭。

当然，华伦斯坦走向毁灭还有更深层次的原因。我们听听他在第三部第一幕第四场的一篇独白。他说，他所做的事并不是"严肃地要做的事"，更不是他"决心要做的事"；他只是想了一下，没有经得住"诱惑"，"心受到梦想的滋养"。但他质问道："我只是在幻景中享受一下当国王的希望，这有什么不对？"同时，他强调，意志在他的胸中"并不是毫无约束"，他做什么事情总是"看着旁边的那条能保证我坦然返回原地的路"。尽管他如此小心谨慎，做事留有余地，但他的"所作所为还是筑起了一堵墙"，把他的"回头路"堵死。为什么会这样呢？第一，他说，"即使是由神圣的源泉涌出的纯洁的行为也会遭人怀疑，经过闪烁其词的解

释成为害我的毒药”。因此，他无意中做的一切，他由于生气或高兴脱口而出的话，被别人恶意地编织在一起，“并由此变成了对我的可怕的控诉，我对此无言以对”。“这样，我就用自己织的网把自己给圈起来了”。第二，行为一旦发生，后果就无法控制。对此，华伦斯坦深有感触。他说：“我的行动在我胸中是我的，一旦离开了它的母体，即安全的心的一角，投入陌生的人里，它就成为人的力量无法驾驭的恶势力。”人有什么想法在未成为行动之前由人自己控制，一旦由想法变成了行动，那就不在人的可控制范围之内，它反过来控制了人。华伦斯坦的命运就是如此。华伦斯坦的悲剧就在于他自以为自己享有充分的自由，而不知道自己实际上是生活在必然之中，他的任何举动都会引起反作用，强迫采取他并不愿意采用的行动。举个简单的例子：他派人与瑞典人谈判，并不是真的想与瑞典人立即结盟，也就是说，他并没有下决心要与皇帝决裂。他觉得他拥有足够的自由，可以玩瑞典这张牌。另外因为他并不是真的想背叛皇帝，因而对皇帝方面也就不加提防。结果，这一着棋成为他最后走向毁灭的最关键的外在因素之一。

泰尔茨克夫人最了解她的哥哥华伦斯坦，她认为华伦斯坦摆脱困境的惟一出路是退出政坛，在自己的花园过悠闲自得的生活。华伦斯坦坚决不能接受这样的建议，他说：“……假使我不能再起作用，那我就彻底完了。”因而他最害怕的就是“沦落为虚无”，“开始时伟大，结束时渺小”；他最害怕的是世间把他“与那些被时代造就又被时代唾弃的可怜虫混为一谈”；他最害怕“现世与后世都忌讳说出我的名字，佛里德兰成为一切可诅咒行为的代名词”。名声对华伦斯坦来说就是生命，没有了名声就等于没有了华伦斯坦的存在，而名声对他来说就是有权有势。这里充分暴露出华伦斯坦的内在矛盾性，而矛盾又源于他是新旧时代的过渡人物，他既有了某些市民的思想但又保持了贵族的特色。华伦斯坦要成就大事业，要千古留名，也就是他说要做一个有理想、有追求、有上进心的人。这种要求是18世纪德国市民阶级的主要思想倾向，席勒给这个历史人物加上了新时代的特征。但是，华伦斯坦又认为只有在官场才能实现自己的理想，只有有权有势才能成就大事，这又是典型的贵族思想。我们知道，一直到18世纪，在德国只有贵族才能做官，市民不可能进入官场，官场是贵族的专属领地。市民进不了也不屑于进官场，他们在



经济、教育和科学领域展现自己的才能，他们鄙视政治，认为政治是肮脏的，不道德的。在《华伦斯坦》这个剧本中，席勒也一直在证明，权势与道德是不相容的，政治家思考问题是从目的出发，为了目的一切手段都可采用。因此，在这个剧本中，我们处处看到阴谋诡计，欺诈蒙骗，相互倾轧，背信弃义。

所以，席勒是从18世纪市民阶级的眼光来塑造华伦斯坦这个人物的：他是贵族，但已经有一些市民的特征；他身在官场，但又想要实现官场需要范围以外的目标。这种矛盾性导致了他行动中的左右摇摆，而这种摇摆给他带来了致命的恶果。举例来说，讲友情是市民的美德，但在被贵族垄断的官场是不讲友情的。华伦斯坦与他部下的关系一部分是建立在友情基础上的，正因为他讲友情，他就对包括奥克塔佛在内的人不加提防，结果不仅那些本来与他有亲密关系的军官到关键时刻离开了他，而且他最信任的人也竟然成了刺杀他的幕后策划者。又比如，如果他是个真正的市民，他就不会反对马克斯和他的女儿结婚。他从贵族立场出发，把女儿看做是扩展他权势的筹码。其实，如果他同意马克斯与泰克拉结婚，也许作为马克斯父亲的奥克塔佛就不会对他下毒手，因为那样的话他们之间的关系就不仅仅是上下级关系，而且还是亲戚关系，华伦斯坦的生死存亡直接关系到奥克塔佛的家族利益。

华伦斯坦要追求最大限度的权势，就必然与现有政权的总代表皇帝发生冲突，这就产生了本剧最复杂同时也是最关键的问题：华伦斯坦是否背叛了或者想背叛皇帝？到了18世纪末神圣罗马帝国已经奄奄一息，行将崩溃，因此在席勒笔下这个帝国已经没有任何实力，但它的皇帝还想通过战争巩固和扩充帝国的势力，而对民众的生活毫不关心。与皇帝相反，华伦斯坦这个——正如剧中所说——“在战争中成长起来的新人”——着眼未来，关心整体，他既关心民众的疾苦，也关心帝国的前途。他在第二部第三幕第十五场说：“奥地利根本不想和平，正因为我寻求和平，我才非遭灭亡不可。长期的战争要消耗多少军队，要荒废多少世界，这些奥地利一概不关心。”他还说：“我关心的是整体。你们看！我有一颗心，它时刻关注德意志民众的痛苦……你们看，战火已经燃烧了十五年，至今还没有在任何一个地方熄灭。瑞典人和德意志人，教皇派与路德派，任何一派都不愿向另一方让步。每双手都想反抗另一双手。

到处都是不同的派别，就是没有仲裁的法官。你们说，这到底怎么完结？谁来解决这有增无减的紊乱？紊乱只能一刀砍断。我觉得，我是肩负这一使命的人，希望你们帮助我完成这件事。”华伦斯坦反对皇帝的战争政策是为了和平，结束紊乱；同样，他与瑞典人谈判也是为了和平，结束紊乱。他说：“瑞典人说帮助我们，我们表面上利用他们，一直到我们把欧洲的命运掌握在自己手中，然后从我们的阵营向欢乐的世界送去和平，用花环把它装饰得美丽动人。”

华伦斯坦渴望和平，反对战争，不仅是真诚的，而且是合理的。同样，因为皇帝推行战争和扩张政策，对民众的痛苦漠不关心，他反对皇帝也不仅是真诚的，而且是合理的。这一点席勒在他写的剧本中没有留下任何让人怀疑的地方。问题是，为什么华伦斯坦因此背上背叛皇帝的罪名？华伦斯坦到底有没有背叛皇帝？对此席勒没有给出明确的答案，但仔细分析还是有答案的，只不过答案不是单一的。这里涉及到“合法性”的问题。从传统观念看，当政的皇帝是神圣不可侵犯的，华伦斯坦公开拒绝执行皇帝的命令，暗中与皇帝的敌人谈判，这当然是对皇帝的背叛行为。原本忠于他的军队最后倒戈，就是因为华伦斯坦冒犯了“合法的”皇帝。甚至华伦斯坦本人也受“合法性”的困扰，他也认为皇帝是神圣不可侵犯的，不敢公开对皇帝说不；但他又不满皇帝的战争和扩张政策，因而他只好一方面在行动中行反对皇帝之实；另一方面又装出拥护皇帝的样子，竭力掩盖他的真实意图。这就是他在行动中常常自我矛盾，在决策时犹豫不决的原因。

华伦斯坦和剧中的其他人物如此看重“合法性”，在18世纪末的人看来十分可笑。因为，在17世纪奉行的是“君权神授”，皇帝的“合法性”来自上帝的恩赐，而在18世纪末人们已经认识到当权者的“合法性”来自民意。这就是说，只要当权者执行的政策不符合民众的利益，任何人都有权反对。如果华伦斯坦是个真正的新人，他就应当理直气壮地反对皇帝的政策。他的实际表现表明，他既对旧制度不满，但又没有走出旧制度的樊篱。他是从旧制度向新制度过渡的临界人物，在他身上善与恶并存。

6. 皮柯乐米尼父子

皮柯乐米尼父子是《华伦斯坦》中除了主人公华伦斯坦以外最主要



的两个人物，尤其是儿子马克斯更是仅次于华伦斯坦的第二号人物。马克斯和他的女友泰克拉是这个剧本中完全虚构的人物，这两个青年男女之爱是真诚和纯洁的。这就更加凸显了当时社会环境的恶劣：战场上互相残杀，政坛上彼此倾轧，社会上尔虞我诈。他们俩代表了人类的理想：和平、宁静和清新。尤其是马克斯，他相信人间有永世不变的美德，绝对的理想，纯洁的忠诚。他愿意为正义献身，愿意为德意志的和平和统一而战。他认为华伦斯坦也为同样的目标而斗争，并把他看做实现这一目标最理想的领导人物。他崇拜和敬仰华伦斯坦，把他视为引导他行动的指路明灯，指导他生活的北斗星。他在第二部第一幕第四场谈到华伦斯坦时讲了这么一段话：“上天把他放在统治者的位置。能有这样的情况出现，是我的幸福！只有少数当权者能理智地运用理智。能出现这样一个人，是大家的幸运；这个人是千万人的中心和依靠，他像一根擎天柱一样，竖立在那里，人们心甘情愿地、安心地靠着它。这个人就是华伦斯坦。”

在马克斯心中，华伦斯坦是新制度的象征和缔造者，他将给德意志以及整个欧洲带来和平，而和平是他的最大追求。他从小就生活在战乱中，他自己也成了一个军人。他最大的心愿是以和平代替战争，因为和平对他来说就是回归正常生活。马克斯虽然抱有美好的理想，但作为一个弱者自知自己没有能力扭转乾坤，实现理想。于是他就把希望寄托在华伦斯坦这个人物身上，把自己心中一切美好的东西都投射到华伦斯坦身上，把他理想化、神化，然后把他当做偶像无限崇拜，盲目追随。他说他只要看到华伦斯坦就“找到了正确的道路”。马克斯所敬仰和崇拜的华伦斯坦并不是实际的华伦斯坦，而是他在想像中所希望的华伦斯坦。所以，当马克斯赞扬华伦斯坦品质高尚，仇恨一切的虚伪时，泰克拉对他说：“那是你！”马克斯这样信任、崇拜、追随他想像中的华伦斯坦，表明他还是一个不成熟的、缺乏自我的年轻人。他真正成熟起来是在华伦斯坦暗中与瑞典人勾结暴露以后。那时，他十分痛苦，因为他想像中如此完美的华伦斯坦竟然背弃自己对皇帝的诺言进行反对皇帝的活动；他也十分矛盾，因为他必须在他所敬仰的华伦斯坦与他宣誓效忠的皇帝之间做出选择。他一时不知所措，他求教泰克拉，她告诉他“听从你的心，你的心会告诉你怎么做”。“听从自己的心”，就是自主地做出决

定，能做到这一点是一个人成熟的标志。另外，"听从自己的心"，就是在决定时不受外在因素的干扰，完全按照自己的理念和判断做出决定。马克斯这样做了。

当时，马克斯有多种选择：他可以与他父亲站在一起声讨华伦斯坦，履行他对皇帝的承诺；他可以站在华伦斯坦一边（华伦斯坦夫人甚至还请求他这样做），挽救华伦斯坦。甚至在他以及他的军队被瑞典人包围以后，也不是没有出路，瑞典人主动答应解救他。所有这些可能都会给他本人带来巨大的好处，但他拒绝了，因为他追求的不是个人利益。他的选择是，率部单独与瑞典人作战，在损兵折将无力再继续作战的情况下自杀身亡，泰克拉闻讯后也赶到他的墓地，与他死在一起。马克斯的最后选择表明了他的伟大，他的纯洁，他的真诚。同时，马克斯（也包括泰克拉）的死也是内在的必然，他们作为非现实的理想人物必然在现实中没有立足之地。从这里也可以看出席勒的创作原则：艺术可以而且应当表现更美好的东西，但不能伪造现实，用理想代替现实。



在席勒的剧本中，常常是两个主要人物相互补充，从而构成一个整体的人。马克斯和华伦斯坦也是这样两个人物。马克斯把自己想像中所有美德都投射给华伦斯坦，是他所追求的自我的具体化。同样，华伦斯坦也把马克斯看做自己的补充。在第二部第三幕第三场华伦斯坦夫人谈到华伦斯坦的过去时说了这么一段话："皇帝喜欢他，信任他；凡是他着手的事，他都做得十分出色。但是，自从雷根斯堡的不幸以后，他从高位上坠落下来，他就心神不安，落落寡欢，多疑，暧昧。他失去了平静，不相信过去的幸福和自己的力量；他的心转向妖术，而妖术不会给他带来任何好处。"从这段话可以看出，华伦斯坦在青年时代也是个有理想、有抱负、有朝气的热血青年。在雷根斯堡由于政治原因受到不公正的待遇，他的精神受到了刺激，心情起了变化，失去了年轻时的朝气。但他那颗"年轻人的心"并没有完全泯灭，他把它转移到马克斯身上，在马克斯身上看到了自己年轻时的理想和精神。所以，当知道马克斯已经死去时，他不无感慨地说："鲜花从我的生活中逝去了，我看它冷冷地、毫无色彩地落在我的面前。过去，他在我的身旁，如同我的青春，他替我把现实化为梦想。"由此可见，马克斯代表了华伦斯坦的青年时代。另外，他同华伦斯坦一样，也是"战争中崛起的新人"，只不过他抛弃了华伦斯坦



奉行的政治上的个人主义，即在处理政治问题时从对个人是否有利出发。所以，马克斯与华伦斯坦的关系是你中有我，我中有你，两个人合在一起就是一个完整的人。但这种"完整的人"——正如席勒在他的《审美书简》中指出的那样——只存在于理念中，而不是在现实中。

席勒在他的《论质朴的和多情的文学》中提出了"现实主义者"（Realist）和"理想主义者"（Idealist）这两个概念。他在1796年3月20日写给W.洪堡的信中说，华伦斯坦是个"现实主义者"。的确，华伦斯坦具有席勒所说的"现实主义者"的特征，但他同时也有席勒所说的"理想主义者"的特点，比如他"处处都要寻找使一切成为可能的最深层的原因"，而忽略了"使一切成为可能的最直接的原因"。实事求是地说，华伦斯坦这个人物身上既有现实主义者的特点，也有理想主义者的特色，是介乎两者之间的人物。在《华伦斯坦》这个剧本中，真正与理想主义者马克斯相对的现实主义者是他的父亲奥克塔佛。奥克塔佛是地地道道的现实主义者，忠君利己是他的特点。他是旧制度的忠诚卫士，维护现存的合法政权是他的义务和目标。为了履行自己的义务，为了实现自己的目标，也就是为了保卫皇帝的权威，他竭尽全力，毫无保留。任何反抗皇帝的人，任何挑战现存制度的人，他都视为敌人，用一切办法把他铲除，包括——如他所说——"走曲折的路"，也就是玩弄阴谋诡计。他并不认为这样做不道德，相反认为这是"造福社会的康庄大道"。所以，奥克塔佛与他的儿子马克斯的分歧是新与旧的分歧，他代表旧制度，马克斯代表新制度。同时，他们之间的对立还是情与理的对立。奥克塔佛是个十分理智冷静的人，他——如他自己所说——"拒绝来自心灵的声音"，排除一切情感，而他的儿子是个感情充沛、尊重情感的人。正是由于这种不同，奥克塔佛在皇帝与华伦斯坦之间选择了前者，虽然华伦斯坦从情感上与他更接近。与他相反，儿子马克斯则由于对华伦斯坦的热爱而对华伦斯坦产生了一种孩子依附父亲的感情。



那么，如何评价奥克塔佛这个人物呢？《华伦斯坦》发表以后，戏剧评论家伯蒂格（Karl August Böttiger）说奥克塔佛是个"坏蛋"。席勒不同意这种看法，1799年5月10日写给这位评论家的信中说："在我的剧本中，他不是坏蛋。按照世俗的标准，他甚至是个相当正直的人，他干的那些卑鄙下流的事，我们在世界舞台上经常可以看到，而参与表演的那些

人都像他一样是在履行自己的权利和义务。他虽然选择了一种坏的手段，但他要达到的目标是好的，他想拯救国家。"席勒对自己写的人物的评价是准确的，我们读了这个剧本以后，也不觉得这个人物是个纯粹的卑鄙小人，相反觉得他有值得同情和尊重的地方。

（四）《玛丽亚·斯图亚特》

写完《华伦斯坦》，席勒明确了自己在新时期戏剧创作的方向，信心大增，他马不停蹄地立即开始新的戏剧创作。最初，他一时决定不了究竟是写《马耳他骑士团》还是写《玛丽亚·斯图亚特》，但很快就做出决定写后者。1799年4月开始收集和研究历史资料，随即开始创作，1800年6月6日写完，几天之后就搬上舞台，效果不错，1801年出书。

《玛丽亚·斯图亚特》(Maria Stuart，1800)是一部五幕剧，取材于16世纪宗教改革时期英国女王伊丽莎白和苏格兰女王玛丽亚·斯图亚特为争夺王位而展开的斗争。信奉天主教的玛丽亚因为涉嫌参与谋杀她的丈夫，遭到苏格兰天主教徒的反对，要求惩办她。玛丽亚与英国女王伊丽莎白有亲戚关系，她逃到英国寻求庇护。但是，因为英国内部也有天主教与新教之争，信奉天主教的力量试图推翻信奉新教的女王伊丽莎白，让玛丽亚上台。为了防止玛丽亚篡权，伊丽莎白下令囚禁玛丽亚，并判处她死刑。

剧情开始，玛丽亚已被判处死刑，只要伊丽莎白女王一签署就马上可以对玛丽亚执行死刑。可是，伊丽莎白并没有马上签署，而是等了三天，整个剧情就发生在这三天之内。既然死亡判决书尚未签署，那就意味着玛丽亚还有生的可能。因此，有的人利用各种机会力促伊丽莎白立即签署，免得夜长梦多；有的人想制定计划把玛丽亚从囚禁中强行救出，有的人则试图调和两位女王之间的矛盾或试图说服伊丽莎白从轻处罚玛丽亚。总之，整个情节是从玛丽亚的命运引起的，是围绕着对她是杀是救展开的。值得注意的是，所有这些努力，不论是催杀的，还是解救的，导致的结果不是朝着原本所期待的方向发展，而是相反。最后处死玛丽亚的外在因素，不是那些力主马上要杀掉玛丽亚的力量以及它们的努力，而是想拯救玛丽亚的力量和它们的努力。整个剧情给人这样一种印象，死亡的命运笼罩在玛丽亚的头上，它像劫数一样不可改变，任何努力不是白费就是适得其反。因此，情节的发展看起来像是朝着远



离灾难的方向发展，而实际上是向灾难逼近。正是那些为挽救玛丽亚的努力使本来还在犹豫不决的伊丽莎白下定决心，非处死玛丽亚不可。

1. 剧中的四个关键人物

下面我们就把在主杀和主救的斗争中起着关键作用的四个人物分别介绍一下：

伯尔利：伯尔利是伊丽莎白忠诚的大臣，他力主立即处决玛丽亚。是他向玛丽亚宣读死亡判决书，玛丽亚以判决不公为由予以拒绝。从此以后，伯尔利利用一切机会——比如在国务会议上，或通过在伊丽莎白身边工作的国务秘书——催促伊丽莎白立即签字，对玛丽亚执行死刑。伯尔利的行动表明，他似乎与玛丽亚不共戴天，但实际上他与玛丽亚本人并无深仇大恨。他这样做完全是出于责任感，他是伊丽莎白女王的大臣，因而他有责任，有义务全力保卫伊丽莎白的王位。既然玛丽亚已被视为伊丽莎白政权的最大威胁，那么铲除她就是当务之急。

莫尔蒂梅：莫尔蒂梅是个宗教狂热分子，原本信奉新教，视玛丽亚为死敌。从罗马回来，他秘密地改信了天主教，成为玛丽亚的狂热追求者，把解放玛丽亚看做自己的天职。经人介绍，见到了伊丽莎白，并装成伊丽莎白的支持者。他从伊丽莎白那里了解到，对玛丽亚的死亡判决虽已做出，但伊丽莎白害怕签署这份死亡判决书，因为怕民众反对，她还在思考如何秘密处置玛丽亚的途径。了解了这些情况，一方面，他向伊丽莎白表示，他可以成为实施她这一打算的工具；另一方面，他又向玛丽亚透露了伊丽莎白要杀死她的计划，并向她说明，能救她的惟一办法就是依靠暴力，为此他制定了周密的计划。玛丽亚对莫尔蒂梅的心愿表示感谢，但无法接受暴力解救她的计划，她要光明正大地获得自由，而不是靠阴谋与武力获得解放。他的拯救计划虽然被玛丽亚拒绝，但莫尔蒂梅实现他的拯救计划的行动并没有停止，一直到最后彻底失败。莫尔蒂梅如此热衷于解救玛丽亚，主要是他被玛丽亚的姿色所吸引，他的美梦是把玛丽亚解救出来与她共同生活。

塔尔博特：塔尔博特也是新教徒，一心维护英国女王的利益，但他对信奉天主教的苏格兰女王也不抱有敌意，他从法律的角度考虑对玛丽亚的处理。他一再指出，按照法律规定，伊丽莎白无权判处玛丽亚死刑，更何况她作为女王拥有法律上的特权。他认为，判处玛丽亚在政治

上也许是必须的，但从法律上看却是不公正的。因此，为了调和政治上的必须与法律上的不公正之间的矛盾，他在各种不同场合都主张从轻处罚玛丽亚。

雷切斯特：在所有剧中人物中，雷切斯特是惟一一个同两位女王都保持亲密关系并能在两者之间左右逢源的两面派人物。他先是与玛丽亚相恋，后发现玛丽亚失势，就转投伊丽莎白，想成为伊丽莎白的丈夫，拒绝了玛丽亚提出的求婚要求，但他并没有因此就与玛丽亚断绝关系。这样，他一方面深受伊丽莎白的宠爱；另一方面又与玛丽亚保持关系。也就是因为这个原因，玛丽亚把解救她的希望完全寄托在雷切斯特身上，她写信给雷切斯特，表示只要他能解救她，她就可以原谅他的过去。雷切斯特虽然拒绝了莫尔蒂梅的合作要求，但他并非不愿解救玛丽亚，只是他不愿采取暴力手段，而愿采用温和的办法。他让玛丽亚到公园散步，同时安排伊丽莎白也在同一时间去公园，让她们两人在公园里不期而遇，双方面对面地交换看法，以缓解她们之间的矛盾。这次公园相会发生在第三幕，是全剧的高潮。玛丽亚在公园里见到伊丽莎白表现得十分谦卑，主动向她鞠躬，但伊丽莎白不仅不向她回礼，而且不听她要求恢复自由的请求，态度十分傲慢。玛丽亚无法忍受这种无礼和轻蔑，当着雷切斯特和塔尔博特的面骂伊丽莎白并不是真正的贵族，她的王位是非法的。玛丽亚的这一举动揭开了伊丽莎白的伤疤，她再也无法容忍玛丽亚继续活在世间，本来还有些犹豫的她决定立即铲除玛丽亚。

这样，解救玛丽亚的两种方式都失败了，不论是强行解救的方式，还是和平调解的方法，都没有使玛丽亚离死亡更远而是更近。整个的过程是这样的：在第一幕，莫尔蒂梅就制定了暴力解救玛丽亚的计划，第二幕他请雷切斯特与他合作实施他的计划，但遭拒绝。在第三幕莫尔蒂梅手下的人操之过急计划暴露。这时，解救玛丽亚的惟一希望就是雷切斯特安排的两个国王的会见了。结果是适得其反，因此到第四幕，情况急转直下。伯尔利手中握有能证明雷切斯特有背叛伊丽莎白行为的证据，莫尔蒂梅把这一消息告诉了雷切斯特，让他做好准备。不料，雷切斯特为了保全自己，以叛徒为名下令逮捕莫尔蒂梅，莫尔蒂梅为逃避惩罚，自杀身亡。而雷切斯特为洗刷自己的罪行，向伊丽莎白做了这样的解释：他这样做，是为了蒙蔽莫尔蒂梅，以便最终揭穿他的阴谋。他除了





编造谎言以外，还郑重其事地请求女王伊丽莎白立即处死玛丽亚。伊丽莎白原谅了雷切斯特的过错，命令他与伯尔利亲临执行玛丽亚死刑的现场。

如果说，《玛丽亚·斯图亚特》这部剧作当中还有反面人物的话，那就非雷切斯特莫属。他周旋于两位女王之间完全是为了满足他的私利和私欲。他与玛丽亚保持联系，甚至在一定条件下还愿意帮助她，那是因为玛丽亚是个美貌的女人，她可以满足他对异性的要求；他巴结伊丽莎白，那是因为她是女王，依靠她可以往上爬，飞黄腾达。他的如意算盘是，在这两个女王身上得到不同的满足，即权欲和情欲。一旦两者不能兼得，就舍弃情欲，实现权欲。于是，在关键时刻，他出卖了玛丽亚，从一个自私自利的懦夫变成了一个出卖灵魂的恶棍。

席勒在谈到《玛丽亚·斯图亚特》这个剧的素材时说："我觉得，它特别适合欧里庇得斯的那种完全表现状态的方法，因为我在此看到一种可能，可以把审判的全过程以及所有的政治因素放在一边，让悲剧从开始已经做出判决。"席勒的这段话有两点值得注意：第一，他的这个剧表现的是"状态"，而不是"过程"，也就是说，它表现的不是审判玛丽亚的过程，而是女主人公因此而蒙受的苦难以及与此有关的一切。第二，作者在写这个剧本时主要关心的不是政治斗争本身，而是处在政治斗争中的人——尤其是女人——的处境。由于以上原因，席勒从玛丽亚的充满传奇色彩的、变化多端、跌宕起伏的政治生涯中选择了最乏味的一段，即她在监禁中等待执行死亡判决的最后三天的痛苦经历以及为生而进行的斗争。

为了淡化政治因素，强调人特别是女人的命运，席勒在创作这个剧本时并没有严格依据历史史实，而是根据需要大胆虚构，即使两位女王的年龄也比当时实际的年龄小得多。雷切斯特与玛丽亚的恋爱关系是虚构的，莫尔蒂梅这个人物以及他策划的解救玛丽亚的计划和行动也是虚构的。当然，最重要的虚构是两位女王在公园的相会。这一虚构十分必要，因为只有两位女王面对面的直接交锋才能具体地充分地展示她们的性格以及她们之间的矛盾冲突。尽管有这么多的虚构，伊丽莎白时代的氛围还是十分清楚，人们一眼就可以看出这是发生在英国宗教改革时期的故事。不过，宗教改革时期基督教内部的两派斗争以及与此

相关的封建势力和资产阶级势力之间的斗争并不是推动情节发展的主要因素，席勒更不想表现哪一种信仰更合理，哪一种势力更能代表历史发展的方向。不论是信奉天主教的、属于封建势力的玛丽亚，还是信奉新教的、在一定程度上代表资产阶级势力的伊丽莎白，在剧中都是作为人出现的，而不是作为某种信仰和势力的代表出现的。她们作为人的性格、激情、命运和遭遇是全剧的中心，历史上发生的、她们实际也参与的教派斗争和政治斗争只是作为背景出现的。

下面我们就分别介绍一下这两位女王：

2. 玛丽亚

玛丽亚：根据史料记载，玛丽亚可能有两项罪名，一是她是谋杀她第二任丈夫的知情人甚至是同谋犯；二是她参与了针对伊丽莎白的阴谋。到席勒写这个剧本时，历史学界可能对这两项可能的罪名已有了明确的结论，但席勒对这些研究成果不感兴趣，他根据他的创作意图做出了这样的假定：第一项罪名成立，第二项罪名不成立。这就是说，席勒把玛丽亚主要是看做一个女人，而不是与伊丽莎白争权夺利的女王。玛丽亚年轻美貌，她是男人追求的对象，同时她自己也有爱的激情，因而陷入爱情的纠葛，这种情况甚至在她被监禁期间也没有改变。她的青春和美貌在她受难的期间也对男人有着巨大的吸引力，不论是雷切斯特还是莫尔蒂梅都把她当做追求的对象。她也意识到她自己作为女人所具有的特殊力量，并想利用它。她愿意借助恋爱关系重获自由，但前提是不损害她的做人原则。

玛丽亚在被囚禁期间，一方面为重获自由而努力；另一方面也在反思自己的过去，她认识到自己的过错，对自己过去的行为非常后悔，她愿意为自己由于一时没有控制住自己的感情而犯的过错付出代价。但是，玛丽亚又不是毫无原则、逆来顺受的人。当她得知伊丽莎白要判她死刑，她再也不能默默忍受被囚禁的苦难，她要奋起反抗。但是，即使在这种情况下，她也不是不愿做出某些牺牲和让步。她接受了雷切斯特的安排，在公园会见伊丽莎白，而且在会见时把自己摆在弱者的地位，对伊丽莎白表示敬重。只是当伊丽莎白以傲慢与武力回应她时，她才揭了伊丽莎白的老底：她的王位是非法得来的。她的这一举动招致了伊丽莎白最后下定决心对她处以死刑，但也正是面对死亡更显示出她作为国王的尊严和作为人的伟大。她完全明白，判她死刑是不公正的、不合法的，也是不道德的，但同时她又知道，导致这一结果的最初原因是她自己造成的。她把死亡看做是对她自己过去过错的惩罚，她在临死前面对牧师忏悔时说："上帝赞赏我，通过这种冤枉的死亡来补偿早年欠下的血债。"她勇敢地面对死亡，自觉地走向死亡，精神得到升华。每个人都会犯错误甚至犯罪，只要有勇气承认过错，自觉地接受惩罚，就会显示出人格的伟大。玛丽亚就是这样一个人，她的躯体不存在了，但精神永存。

玛丽亚的悲剧，就是她既是国王又是女人，她的苦难是所有掌握国家大权的女性都会遭遇的苦难，尽管表现形式各不相同。如果她只是女人没有国王的身份，那她的私生活就纯属她个人的生活；如果她不是女人而是个男性国王，人们也不会把她的私生活与政治联系起来。现在，她身居政坛，但却又是个女人，她与异性的关系就自然而然地被人与政治联系起来。在这部剧的整个过程中，玛丽亚并没有多少政治行动，她也没有在政治领域与对手展开斗争，但就是因为她是女人同时又是国王，就把她为了满足女人的欲求和为了维护自己的尊严而做的努力与政治联系起来，因政治而被判处死刑。

3. 伊丽莎白

像古典文学时期席勒其他剧本中的主要人物一样，《玛丽亚·斯图亚特》这个剧中的主人公玛丽亚既不是"正面人物"，也不是"反面人物"。玛丽亚遭受无理的迫害固然值得同情，但导致这一结果的最初原因是她造成的，是她为谋杀她的丈夫提供了帮助，事后又嫁给了杀害她丈夫的嫌疑人。同样，伊丽莎白也不是"反面人物"，当然更不是"正面人物"。像玛丽亚一样，她在剧中也是以双重身份出现的，一方面她是政治舞台上的主角；另一方面她又是男子追求的女人。玛丽亚是她的政敌，也是她的情敌。她在政坛上拥有绝对优势，在情场上却比玛丽亚逊色一些。

从更广的角度看，伊丽莎白也是个"囚犯"，她看起来是自由的，又有决定玛丽亚命运的生杀大权，但实际上是客观的必然逼着她非这么干不可，她是必然的奴隶。她是在位的女王，但按照封建的继承法，她的王位是不合法的。玛丽亚是不在位的女王，但按照当时的法律她有权继

承英国的王位。伊丽莎白是英国国王亨利八世与安娜·博林的女儿，但当她出生时亨利八世还没有与前妻离婚，他与安娜·博林的婚姻是非法的；既然如此，他们生的女儿就没有合法的继承权，更何况亨利八世也已经剥夺了她的继承权。因此，从天主教的以及封建的观点看，她的王位是不合法的。相反，同样从天主教和封建的观点看，玛丽亚有权成为英国的女王，因为她是亨利八世的妹妹玛格利特的女儿。

那么，伊丽莎白的王位还有没有合法性？有的，它的合法性来自议会的支持和民众的拥护。问题在于伊丽莎白本人还是个从旧时代向新时代过渡的人物，她虽然受到议会的支持和民众的拥护，但心底里还是觉得玛丽亚有权登上王位的宝座。因此，她把玛丽亚看做自己的死敌，不清除她自己的王位就保不住。但是，另一方面，她的权力的基础既然是民众的支持，她的所作所为就得考虑民众的反应。由此出发，她十分担心，如果对玛丽亚处以极刑，会引起群众的不满，遭到他们的反对。这就是为什么她迟迟不签署死刑判决书的原因。就是在她签署的时候，她也采取了一些小动作以掩盖她直接迫害玛丽亚的真相，比如她在判决书上只签名，不做任何进一步的指示，这样她对处死玛丽亚就不负直接责任。

当然，伊丽莎白如此仇视玛丽亚除了政治方面的原因以外，还有情感方面的原因。玛丽亚比她更具女人的美丽和魅力，男人们追求玛丽亚是看中了她的女人的靓丽，而追求伊丽莎白的男人（如法国的公爵以及雷切斯特）则是看中她手中的权力。这一点使伊丽莎白心里感到十分不平，她嫉妒玛丽亚，憎恨玛丽亚。这些情感与政治上的权力之争纠缠在一起，就使得伊丽莎白觉得她与玛丽亚不共戴天：不除掉玛丽亚她的王位无法巩固，不除掉玛丽亚她的女人魅力显示不出来。

伊丽莎白在政治上是胜利者，因为她把她的对手消除了。但消除了对手以后，她的处境却是众叛亲离。她为了保护自己，把责任推到伯尔利身上，把他辞退。塔尔博特不满她的独断专行，辞掉职务；雷切斯特为了保护自己逃往法国。伊丽莎白保住了王位，失去了亲信和朋友，她是道义上的失败者。与她相反，玛丽亚虽然在她并不热衷的政治领域输给了伊丽莎白，在道义上、精神上却战胜了伊丽莎白。但这个胜利是以生命为代价换来的。一个人只能用死来证明自己的伟大，理想与现实的差





别实在太大。

（五）《奥尔良的姑娘》

写完《玛丽亚·斯图亚特》之后，席勒紧接着就写《奥尔良的姑娘》(Die Jungfrau von Orléans，1801)，1801年4月写完，同年10月出版。像前面两个剧本一样，席勒的这个剧本采用的也是历史题材，剧中的主人公约翰娜就是英法百年战争中法国的女英雄贞德（Jeanne d'Arc，1412—1431）。贞德这个名字是中文的意译，如果按照发音来翻译应是若娜·达克，而若娜(Jeanne)这个法文名字在德文里相应的名字就是约翰娜(Johanna)。贞德出生在法国东北部的一个村庄，父母务农，信奉天主教。1415年英国占领了法国北部的大部地区，1420年法国被迫签订条约，法国王子查理被剥夺王位继承权，退居南方。罗亚河以北的法国领土归英国占有，由英国人与亲英的勃艮第人控制，法国人民开展游击战，反抗英国占领。贞德出于爱国心和对基督教的笃信，自幼就十分关注抗英战争。从1428年10月起英军围攻奥尔良，法国的增援部队全部被歼，重镇奥尔良随时会落入英国人的手中。在这个情况下，贞德求见国王，说上帝派她拯救法国。1429年4月22日查理任命贞德为军事首脑，解救奥尔良。5月初贞德率部击溃英军，奥尔良解围。人民歌颂贞德的功绩，称她为“奥尔良的姑娘”。奥尔良战役结束以后，贞德又率部收复了兰斯城，1429年7月查理在兰斯城大教堂加冕，称查理七世。这时，贞德的声望达到了顶峰，因而也引起国王周围的达官贵人的嫉妒。贞德的下一目标是收复巴黎，但战事受挫。1430年兰斯西北的重镇康迅告急，贞德前往救援，不幸被勃艮第军队俘虏。勃艮第人以高价把她卖给英国人，查理七世坐视不救。英国人把她押到里昂，交给宗教裁判所审判。最后，以“妖术惑众”的罪名把贞德判为“女巫”，1431年5月30日处以火刑。1456年罗马教廷撤销了对她的判决，贞德成为人人称赞的民族英雄。历史学家记载了她的事迹，民间有许多关于她的传说，作家们根据她的事迹创作了好多文学作品，从而形成了所谓的“贞德神话”。席勒的《奥尔良的姑娘》是在这些历史记载、民间传说和有关的文学作品的基础上创作出来的，等于说他又创造了一个新的“贞德神话”。

下面我们先介绍一下全剧的剧情：

席勒把英法两国为争夺王位而进行的“百年战争”看做是一场遭受

侵略和奴役的法国人民为反抗英国的外来统治而进行的解放战争。剧情开始时，奥尔良已被英军包围，法国处在危急中，国王一筹莫展。在这种情况下，约翰娜挺身而出，要解放祖国。约翰娜原来是一个保持人的自然本色的少女，但她从小就与众不同。她在牧羊时常常离开自己的同伴，来到僻静的地方聆听泉水的淙淙声和树木的沙沙声，并能从中听出超验的声音。按照席勒的理论，约翰娜这时处于人类的"童年期"，感性天性和理性天性尚未分离。当她长大成姑娘，也就是当她脱离了"童年期"，她的感性天性与理性天性都得到发展，从而彼此分离，而要想进一步发展就得抑制感性天性，让理性天性有充分的发展余地。剧中的约翰娜就处于这个阶段。由于理性天性的发展，约翰娜朦胧地感觉到她必须肩负神圣的使命，走出偏僻狭小的农村，到广阔的世界中考验自己；同时，她的感性天性也有了发展，她已经到了谈婚论嫁的时期了。但是，要想求得更高的发展，就必须实现理性的追求；而要实现理性的追求，就得压制感性的欲求。于是，约翰娜拒绝了男人的求爱以及按照通常的规矩对她的婚姻安排，她的父亲无法理解她的这种行为，认为这是"天性的迷惘"。

约翰娜笃信天主教，在她看来法国是真正基督精神的发源地，国王是受上帝的委托治理人间世界的统治者。因此，当她看到法国受到外国侵略和奴役，国王的合法权力被剥夺时，她那种要完成伟大使命的理性夙愿就有了具体的目标和方向，那就是拯救法国，维护国王。她站在下层人民的立场对国王寄予厚望，她希望国王能"保护神圣的耕地，保护牧场，使土地肥沃。解放农奴，让各个城市高兴地围绕在王座的周围"。为了实现她的追求，约翰娜向圣母玛利亚祈求，请她解放她的祖国。圣母玛利亚向她发出命令，要她带领军队与敌人作战，并护送国王查理到兰斯加冕。同时，圣母还告诉她，要完成这项使命，她就得满足两个条件：不恋爱，不姑息敌人。约翰娜接受了圣母的委托，答应了圣母对她的要求。随后来到宫廷，见到了国王，国王派她带兵作战。约翰娜带兵上了前线，她身先士卒，英勇杀敌，打得敌人四处逃窜。在战场上，她遇到第一次考验：一个名叫蒙哥马利的英国青年军人向她求饶，要她给他一条生路。面对这种情况，同情心在她心中骤然升起，她那只持剑的手在颤抖。但是她又想起了她对圣母玛利亚的誓言，战胜了对敌人抱有同情的





感情，杀死了这个英国人，完成了她的义务，约翰娜也就从此由一个天真朴实的姑娘变成了一个冷面杀手。

国王为了感谢约翰娜，表彰她的功绩，决定让她晋升为贵族。她拒绝了国王的提议，她说她所做的一切都是为了实现圣母交付给她的使命，不图谋任何别的东西。约翰娜又带兵在兰斯外围激战，英军又一次被打败，他们最勇敢的指挥官塔尔博特阵亡。正在这时，约翰娜突然失踪，一个身穿黑色盔甲的骑士把她带到一个荒无人烟的地方，警告她不要再继续战斗，更不要进入国王加冕的城市兰斯，她拒绝了黑衣骑士的警告。在返回阵地的路上，她与英军仅剩的另一名军官莱昂内尔相遇，两人激战，莱昂内尔战败，倒在地上等待约翰娜用剑把他刺死。为了能直刺莱昂内尔的头部，约翰娜摘掉他的头盔，一张男人的迷人的脸面出现在她的面前。约翰娜手软肩抖，剑从手中掉在地上，她再也没有勇气刺杀莱昂内尔。女性的柔情和女性对男性的爱在约翰娜心中泛起，她爱上了这位本来与她敌对的英国军官，她放走了他。这件事过后不久，约翰娜的心中又产生了一种负罪感和羞耻感，因为她违背了自己的诺言，不仅宽恕了敌人，而且爱上了敌人，这种负罪感和羞耻感驱使她悄悄地离开了正在举行国王加冕仪式的兰斯大教堂。

就在这种情况下，约翰娜的父亲赶来，他声称他的女儿与魔鬼结盟，出卖了灵魂，说她是女巫，因为他不能相信一个牧羊女能做出这么大的功绩。面对父亲的指责，约翰娜竟然一言不发，等于默认。她周围的人对此迷惑不解，以为她真的是魔鬼附身，甚至国王也相信她是女巫，并把她放逐，众人都离她而去。只有曾经向她求爱、又遭她拒绝的莱蒙德陪她流放，在流放过程中，约翰娜对自己的过错做了忏悔，克服了对异性的爱的冲动。她对莱蒙德说，她与魔鬼毫无关系，她所以沉默，是因为她把这种指责当做是上天对自己的考验。她在孤独中，通过自我审判，自我克服，理性的力量在她心中又占了上风，因而能理性地应对以后发生的事情，不论是在她被俘期间，还是莱昂内尔向她求婚时，她都非常镇静。在约翰娜被放逐的期间，她被国王的母亲捉住，莱蒙德逃跑，她被关在塔里面，用铁链锁上，并有士兵看守。那位被约翰娜放生的英国军官莱昂内尔来到塔里，真诚地向她求婚，并表示只要她肯与他结婚，他不仅可以把她救出，而且可以永远保护她。这次，约翰娜控制住了

爱的激情，没有违背对上帝的誓言：不恋爱，不姑息敌人。她对莱昂内尔斩钉截铁地说："你是我的敌人，是我的人民憎恨的敌人，我不能爱你。"

自从约翰娜被放逐以后，法军一败再败，法国又处在危急中。约翰娜得知法军败退，国王被困的消息以后，心急如焚，拯救祖国，解救国王是她的最高使命。正是靠着这种理性的力量，她就如神助般摆脱了绑在她身上的三道铁锁链，奔向战场，打败了敌人，解放了国王，俘虏了国王的母亲。靠她的出现，法国取得决定性的胜利，赶走了侵略者，民众又团结起来。不幸的是，约翰娜本人在战斗中负伤，最后她手持旗帜在被解放和重新统一起来的民众中死去。

从以上介绍的故事情节看，爱国主义是该剧的重要主题，因而长期以来人们将席勒的这个剧本看做是一曲爱国主义的颂歌，其中一些句子常常被人当做爱国主义的口号加以引用。这个剧本在柏林演出时，伊夫兰德作为导演突出了它的爱国主义主题，受到群众的热烈欢迎。席勒的这个剧本有爱国主义的倾向，被人当做爱国主义作品来接受，这与这个剧本产生的时间不无关系。1801年拿破仑已经占领了莱茵河以西的德国领土，法国人虽在那里推行改革，但在德国人看来，这是外国占领和外国侵略，这样的形势对席勒以及接受他的这部作品的观众不能没有影响。

不过，席勒写这个剧本的真正意图并不是要宣扬爱国主义，而是继续探讨人的成长道路。全剧是围绕一个人也就是约翰娜展开的，贯穿这位女主人公一生的一条红线就是履行义务与个人情感也就是——用席勒自己的术语说——理性冲动和感性冲动的矛盾。这两种"冲动"在约翰娜身上始终存在，而且是此消彼长。为了向更高的阶段发展，约翰娜就以理性压制情感，在接受了解放祖国的伟大使命以后，她始终竭力压制个人的情欲，受到多次考验，拒绝了多人的求爱。虽然大部分考验都通过了，但在最关键的考验中失败了。她面对敌人不仅没有把他刺死，反而爱上了他，也就是说属于感性冲动的情欲占了上风。通过自省，约翰娜终于控制住了情欲，理性冲动又占了上风。靠着理性的力量，她拒绝了敌人的求婚，打败敌人，解救了法国以及它的国王。约翰娜完成了神圣的使命，她的理性天性得到了充分的施展，但这是靠压制人的另一种天性即感性天性而取得的。因而，按照席勒的理论，约翰娜只是脱离





了人的"自然状态"进入了"理性状态"，尚未到达"审美状态"，也就是说，在她身上感性天性与理性天性还是对立的，而不是和谐统一的。这种两种天性和谐统一的"审美状态"是一种理想状态，但它是人人都应当追求的状态。因此，在全剧结尾时，即将死去的约翰娜在她的想像中升上了天，受到了圣母玛利亚的接待。她说：

> 你们看见空中的彩虹了吗？
> 上天打开了它的金色大门，
> 在天使的合唱声中，她（指圣母）光彩夺目，
> 她胸中抱着永生的儿子，
> 她微笑着，向我伸出肩膀。
> 我的头上是淡淡的云彩，
> 我身上的沉重盔甲化成了飞翔的衣裳，
> 我向上飞翔，向上——地球在我后面。
> 痛苦是短暂的，喜悦是永恒的。

约翰娜的灵魂向天堂飞翔，表示她向最高的境界升腾。值得注意的是圣母玛利亚抱着孩子的场面。这表明爱欲不仅是存在的，而且是必须存在的，只不过它应当与履行义务的理性天性融为一体，就像圣母玛利亚那样。

从以上的介绍可以看出，席勒在他的这个剧本中并不是要再现历史上的或传说中的女英雄贞德，而是要塑造一个他想像中的女英雄约翰娜，因而他抛开了历史中的或传说中的事实，按照需要大胆地虚构，虚构的成分远远超过了他的前两个剧本。贞德本来出身贫寒，剧中约翰娜则来自一个殷实人家。历史上的贞德只是扛着大旗带领将士冲锋陷阵，并没有像剧中那样，直接与敌人战斗，杀死敌人。剧中提到的法国国王与勃艮第公爵的和解，在历史上并不是在贞德活着的时候，更不是由她促成的，实际的和解时间是在1435年即贞德死后四年。法王在兰斯加冕的实际时间，也比剧中写的要早得多，是在1429年。另外，国王的母亲虽与国王不和，但在历史上她也没有像剧中那样起着那么大的作用。最明显的同时也是最重要的虚构是约翰娜的死：不论是历史记载，还是民

间传说，贞德最后都是被当做女巫烧死的。席勒对此置之不顾，他让他的女主人公在战斗中负伤身亡，死后升入天堂。除了这些不顾事实的虚构以外，还有许多具有传奇、宗教乃至神秘色彩的虚构，如黑衣骑士的出现、约翰娜的预见、圣母显灵等等。

这个剧本出第二版时，席勒加了个副标题：《一部浪漫悲剧》(Eine romantische Tragödie)，从而更具体地规定了该剧的特点。为什么是"浪漫的"呢？这是因为，这个剧本不仅取材于中世纪，而且使用了中世纪文学中的各种要素：如宗教以及与此有关的信仰、迷信、神秘等；骑士以及与骑士有关的战斗、头盔、利剑等。另外，还有最不可思议的神奇、最稀奇古怪的想像和最不可预测的自然暴力。需要强调的是，席勒在这个剧本里使用这些"浪漫的"要素，与当时正在蓬勃兴起的浪漫主义文学有某种关联，但又有本质的不同。后者使用这些因素时强调它们是不受理性支配的，是非理性的，从而达到否定理性的目的。席勒使用这些因素则为了在戏剧中形象地展现人物的内心活动，比如约翰娜听到圣母的指示那是她自己心中的理性冲动的体现，神秘的黑衣骑士向她发出的警告也是一种与理性力量相反的力量。至于最后的结尾，更是用德国人非常熟悉的宗教形式来表现对理想的憧憬。总之，那些宗教的、神奇的因素，席勒是把它们当做符号和象征来使用的，而不是强调它们的非理性性质，这也就是浪漫作家不喜欢这个剧本的原因。

（六）《墨西拿的新娘》

早在18世纪90年代，也就是在写《华伦斯坦》的时候，席勒就开始构思《墨西拿的新娘》，写完《奥尔良的姑娘》以后，紧接着就写这部早已计划好的悲剧。1802年开始写，1803年2月1日写完，1803年3月19日在魏玛演出，1803年出书，它的标题是《墨西拿的新娘或敌对的兄弟。一部带有合唱队的悲剧》(Die Braut von Messina oder die feindlichen Brüder. Ein Trauerspiel mit Chören, 1803)。席勒一直在研究古希腊文学，对古希腊悲剧充满敬意，写一部严格按照古代戏剧形式的真正的悲剧始终是席勒的艺术追求。席勒的这一愿望终于实现了，他在《墨西拿的新娘》中使用古代的戏剧手法表达现代的思想，写出了一部现代的"命运悲剧"，因而这部悲剧是一次文学试验。

1. 命运





在创作这部悲剧时，席勒以索福克勒斯的《俄狄浦斯王》为榜样，虚构了这样一个故事作为全剧的出发点：公元10世纪诺曼人统治西西里岛时，岛上的墨西拿城的公爵有一天做了一个怪梦，圆梦师解释说，这个梦预示了公爵家族的未来。公爵已有两个儿子，如果再生一个女儿，她将使她的两个哥哥丧命，整个家族灭亡。这个预言会不会成为现实以及如何成为现实，整个剧情就是围绕这个问题展开的。

公爵果然生了一个女儿，他害怕预言家的预言成为现实，决定立即杀死这个刚出生的女儿。如果真的按照公爵这种非人道的意愿做了，也许就不会发生以后的不幸。但命运似乎是不可抗拒的，偏偏公爵夫人伊莎贝拉出于母爱，不忍心把自己的亲生女儿杀死，就偷偷地把她送到修道院抚养，并派仆人蒂戈定期看望她。正是伊莎贝拉的这一符合人性的行动为日后的悲剧提供了可能。当然，如果没有后面发生的事，这种可能也变不成现实。又是由于命运的驱使，发生了一件十分偶然的事：两兄弟中的哥哥玛努埃尔在追赶小鹿的过程中闯入修道院，在那里碰上了他并不认识的自己的妹妹贝阿特丽克。因为双方都不知道他们之间的关系，他们都把他们之间的关系看做一般的男女关系，因而一见钟情，彼此相爱，并表示愿意结成夫妻。墨西拿公爵病故，公爵夫人让女儿也回来参加公爵的葬礼，但并没有告诉她她与公爵的关系。在葬礼上两兄弟中的弟弟采萨遇到贝阿特丽克，他并不知道他们是兄妹关系，一见到她就情不自禁地爱上了她。如果这时贝阿特丽克开口告诉他自己已有男友，他们俩就不可能相爱，悲剧也就不会发生了。但贝阿特丽克并没有把她与玛努埃尔的关系告诉采萨，她以沉默回答采萨的求爱，采萨就理所当然地把她看做自己的未婚妻。这样，贝阿特丽克就同时成为两兄弟的未婚妻，当然她还不知道把她看做自己未婚妻的那两个人实际上是她的两个哥哥。事情发展到这一步，悲剧就不再是可能发生，而是必然发生。

玛努埃尔和采萨两兄弟从小就彼此不和，不过由于父亲墨西拿公爵严格管教，兄弟之间的仇恨没有公开爆发。等到公爵死后，外部的压力没有了，深藏他们心里的仇视对方的思想和情感就再也压制不住了，在你我不能共存的思想的驱使下，他们公开对立，彼此争斗。他们还各有一批追随者，因而整个城市分为敌对的两派。为了挽救家族不要因兄

弟不和而遭灭亡，母亲邀请兄弟俩到父亲的宫殿里来，她说服她的两个儿子和解，两个儿子出于对母亲的爱接受了母亲的调解，但在思想深处并没有解决有我无你的问题，他们之间的斗争只是暂时停止，并没有彻底解决。在这里，命运的力量又在按照自己的规则发挥作用：因为暂时和解，兄弟俩就有机会把他们的注意力集中到他们的未婚妻身上，而正是这种关注直接导致了灾难。

两个儿子和解，使母亲伊莎贝拉十分高兴，她认为合家团圆的日子到了，她告诉她的儿子，他们还有个妹妹，现住在修道院，她已派人要把她接回来。兄弟俩听了很高兴，同时他们也告诉母亲，他们有了未婚妻，准备把她们带回家来。这时是全家人最高兴的时刻，尤其是母亲想到今天将有“三个朝气蓬勃、青春焕发的儿女站在我身旁”时，更是不知该怎么高兴才好。可是，这就是命运，最高兴的时候就是最不幸的悲剧开始的时候。正在大家等待妹妹回家的时候，派去接贝阿特丽克的仆人蒂戈回来了，他报告说，贝阿特丽克不见了，大概是被海盗抢走了。从蒂戈的报告中，玛努埃尔听出，准备接回家的那个妹妹很像是他的未婚妻，他赶紧跑到隐匿他的未婚妻的地方。原来，在此之前，他从贝阿特丽克那里知道，定期探访她的那个人告诉她，他很快就会被接回到母亲那里。玛努埃尔怕他的未婚妻一旦被接回家就会失去她，于是他就把她从修道院里偷偷地带出来，藏到一个秘密的地方。他来到贝阿特丽克的藏身处，就抱着她问她，她只见过一面的母亲长什么样子。可也就在这时，弟弟采萨在追赶劫持妹妹的海盗时来到了贝阿特丽克的藏身处，看见哥哥正和他的未婚妻幽会，他深感自己被骗，仇恨的情绪完全控制了他，他射死了哥哥玛努埃尔。这时采萨仍然不知道他的未婚妻就是他的妹妹，于是他继续追赶海盗解救妹妹，同时他又命令他的随从把他的未婚妻带到母亲那里。出现在母亲面前的二儿子的未婚妻竟然就是自己的女儿，同时出现在母亲面前的，还有玛努埃尔的随从抬回来的他的尸体。现在真相大白，采萨自知罪恶深重，自杀身亡。妹妹主动承担责任，她愿意为由她而引起的灾难牺牲自己。这样，整个家族彻底灭亡。

从以上对剧情的介绍，似乎可以看到，圆梦师的预言应验了，命运以其不可抗拒的力量通过一系列偶然在发生作用。但是，现代人与古代人对命运的理解是不一样的。古代人把命运看做天意，人怎么努力也无





法改变注定的命运。现代人对命运的理解则从人本身出发，正是人的思想和行为决定人的命运。席勒是现代人，他写的不是古代的命运悲剧，而是现代的命运悲剧，虽然它的形式是古代的。在这个剧本中，真正起作用的不是所谓的“命运”，而是人的思想，那些看似像天意一样发生的事情实则是由人的思想和行为导致的。

首先，老公爵做怪梦就事出有因。他的妻子伊莎贝拉本来是他父亲选定的第二任妻子，他等于是从他父亲那里把伊莎贝拉强夺过来，并结为夫妻的。这就是说，他与伊莎贝拉的结合是不道德的，违反常规的。老公爵意识到这一点，因而他有一种负罪感。正是这种负罪感使他对他与妻子生下的两个儿子的前途担忧。老公爵无法摆脱这种担心，夜里就做了那个怪梦，圆梦师的解释正好符合了他的担心。其次，家族成员之间的乱伦是许多封建家族最后走向灭亡的重要原因之一，老公爵强娶父亲的妻子为妻造成的另一个后果，就是他的两个儿子都暗恋自己的母亲。这就是为什么这两个儿子一看到他们的妹妹立刻就爱上了她的原因，他们在妹妹身上看到了母亲的特征。这一点，二儿子采萨讲得很清楚，他在向他的母亲讲述他为什么会爱上那个实际上是他妹妹的姑娘时说：“……我还没看见过第二个人，我立即就像对你一样把她当做神来敬仰。”再次，也是最主要的，主要人物也就是兄弟俩之间缺乏最起码的信任和真诚，他们之间不是相互支持而是彼此对立，不是相互包容而是彼此排斥，不是彼此相爱而是相互仇恨，不是彼此敬佩而是相互妒嫉。造成这种情况的根本原因在于他们俩作为封建主继承了父亲的衣钵，只谋扩展自己的势力，不能容忍别人与自己共享自己想得到的东西。所以，造成悲剧的原因，归根到底，不是由于命运，而是由于道德。既然是道德问题，那就只能通过道德的手段来解决。深藏在人的心灵深处的思想意识，只能通过巨大灾难的震撼才能动摇在人心中的地位，采萨就通过自己所犯的罪恶认识到自己犯罪的深层原因。他自觉自愿地去死，是他觉得只有接受这样的惩罚才能赎罪，只有死才能与自己乃至家族的过去决裂。因此，当他母亲在咒骂他的同时又哀求他活下去以免整个家族灭亡时，当他的妹妹主动承担一切过错也请他活下去时，他说：“箭可以从心中拔出，但受伤的心不会再康复……母亲，我不能带着破碎的心再活下去……嫉妒毒害了我的生命。”他还说：“死亡是一种净化

的力量,在它那永不消亡的殿堂里,它将变成一颗美德的金刚钻,从一切凡俗的东西中提炼出精华,吸附由人的缺陷造成的一切污点。”因此,死亡对采萨来说,就是与过去分裂,就是走向更高境界的起点。他抛弃了一切自私的愿望,为了成为一个有德行的人,他死在被他刺死的哥哥的棺材旁,圆梦师预言的命运应验了,但也同时被化解了,因为所谓“命运”就是人的意愿和行动违背了自然规律和道德准则。反之,人只要自觉地接受自然规律和道德准则的约束,像命运一样的那些力量也就自然而然地被化解。

2. 合唱队

从以上的分析可以看出,席勒说要把《墨西拿的新娘》写成一部“真正的古代悲剧”,更多的是指该剧的形式,而不是它的思想内容。他在形式方面尽量符合古希腊悲剧的习惯,如时间的统一,全剧不分幕不分场,很少变换场景,出场人数很少(一共六人)。特别需要强调的是,他在这个剧中采用了古希腊悲剧中的合唱队。为了说明他为什么要运用合唱队,席勒在本剧出书时特地写了一篇论文,放在剧的前面,题目是《论合唱队在悲剧中的运用》(Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie)。在这篇论文中,席勒首先谈到了艺术的特点。他指出,“艺术完全是理念的,但同时在最深层意义上的是现实的”。“艺术应当而且能够离开实际的现实,但同时又应当而且能够与自然相一致到天衣无缝的地步”。席勒这一观点的出发点是艺术应当而且能够表现自然,但这里所说的自然不是人可以感觉到的现象世界,而是现象背后的本质。艺术为了表现本质就必须离开现存的现实,但又因为它表现了本质而从根本上与自然相一致。所以,他说:“自然本身只是精神的一个理念,它从来不会让人感觉到,它被现象所掩盖,它本身从来不会显现出来,只有艺术才能把自然本身表现出来。”但是,艺术表现自然本身不是使用概念,而是使用形象。这也就是说,艺术的任务,就是用具体的形象表现人感觉不到的自然的本质或者理念。由此就产生了对艺术的两项要求,它既要表现理念,又要是感性地表现,它是理念与感性的统一和平衡。偏颇任何一方都会打破这种统一和平衡,因而也就不成其为艺术。

席勒进而指出,对艺术的这些要求同样也适用于悲剧,悲剧也同样必须坚持理念与感性的统一,也必须与把自然仅仅理解为现实中的种种现象的庸俗的自然观作斗争。他认为,合唱队是实现这一要求的“决定性的一步”,“它向艺术的自然主义宣战,它为我们筑起一道活生生的墙,把悲剧圈在里面,使悲剧与现实世界完全隔绝,保持它自己的理念的根基和诗意的自由。”席勒还指出,“合唱队本身不是一个个体,而是一个普遍的概念,但这个概念是由具有强烈感性色彩的群众体现出来的,而群众又通过实实在在的存在给感官留下深刻的印象。”因此,席勒说:“合唱队即是理念中理想的人,同时又是情节中的现实的人。作为前者,合唱队代表人类,它说出最深层的人性;作为后者,它是现实中的具体的人,它是作为盲目的群众出现的。”

最后,席勒谈到了古代悲剧中的合唱队与现代悲剧中的合唱队的不同。他特别强调,希腊悲剧就是由合唱队发展而来的,因而合唱队是悲剧的当然组成部分,两者不可分割。在现代悲剧中,合唱队变成了艺术手段,它的作用就是“把现代的平庸世界转化为古代的诗意世界”,让作家“把一切与诗意相抵触的东西都弃之不用,竭力追求那些最简单的、最原始的、最朴素的主题”。因此,他认为,合唱队在现代悲剧中既要成为“理想的观众”,又要成为“剧中的人物”。为此,“合唱队要离开情节的狭窄范围,详细阐述过去和将来发生的事,详细阐述久远的时代和远在天涯海角的民族,详细阐述与人有关的一切,从而得出生活的重大结论,说出智慧的道理”。这样,合唱队作为“理想的观众”就可以平心静气地考察剧中发生的事情,就像一个人站在岸上观察在海上与风浪搏斗的船只一样。同时,合唱队作为“剧中的人物”,应当表现群众的盲目、局限和激情,凸现主要人物的特点。

为了实现他为合唱队规定的任务,席勒在《墨西拿的新娘》里把合唱队一分为二,两个“半个合唱队”(Halbchor)分别是玛努埃尔和采萨这两个统治者的随从组成,他们都是骑士。他们是一群有思想、有感情的人,他们代表了民众的思想和情绪。这两个“半个合唱队”在剧中轮换出现,由于它们跟随的统治者有不同的性格,它们也有不同的特点。跟随玛努埃尔的那半个合唱队的组成人员年纪大一点,待人处事比较稳重一点;跟随采萨的那半个合唱队的组成人员年纪就小一点,性情比较暴烈。当然,这种区别不是绝对的,就是年纪比较大一点的那半个合唱队也会大动肝火,说一些充满敌意的话,有时甚至也拔出剑来。因而伊莎

贝拉说，跟随他两个儿子的骑士是"一群野蛮的匪徒"。这也就是说，他们在说出一些具有很强穿透力的深刻道理的同时，也都具有群众的盲动性和暴力倾向。

在现代悲剧中，使用合唱队究竟合适不合适，席勒把合唱队进入现代悲剧是失败还是成功，历来有不同的看法，对这部作品本身更是毁誉参半。不过，不管对这部作品评价如何，所有的人都敬佩席勒在艺术上的那种探索精神。

（七）《威廉·退尔》

席勒写完《墨西拿的新娘》之后，没有再继续他的"文学试验"，而是写了一部与古希腊悲剧完全相反的"大众剧"(Volksstück)《威廉·退尔》(Wilhelm Tell，1804)。像《华伦斯坦》、《玛丽亚·斯图亚特》以及《奥尔良的姑娘》一样，《威廉·退尔》采用的也是历史题材，它依据的主要史实是施维茨、乌里、翁特瓦尔登三个瑞士森林州的居民于1291年在吕特里为反抗奥地利哈布斯堡王朝的吞并而结成的"永久同盟"(Ewiger Bund)。从14世纪开始，在瑞士就出现了记述这一历史事实的书籍，同时也产生了与此有关的传说，在这些历史记述和传说的基础上还产生了各种形式的文学作品。在历史上，退尔射苹果的传说与瑞士三个州的民众在吕特里结成的"永久同盟"没有关系，是后来的记述和传说把两者联系在一起的。退尔射苹果的故事是日耳曼人的古老传说，在北欧流传很广，1180年丹麦的格拉玛蒂库斯(Saxo Grammatikus)把它用文字写下来。据说大约在950年国王布劳查恩(Harald Blauzahn)强迫著名射手托科(Palna Toko)射放在自己儿子头上的苹果，托科从箭袋里取出两支箭，第一箭就射中苹果。国王问他为什么拿出两支箭，他回答说："假使第一箭没射中苹果，第二箭就射死你。"最后，国王把托科暗杀。这个故事也传到瑞士，射手的名字就由托科变成了退尔。

像写其他历史题材的剧本一样，席勒写这个剧本之前，也研究过相关的资料，他特别仔细阅读过楚蒂(Ägidius Tschudi)16世纪写的《瑞士历史》(Chronicum Helverticum)以及有关退尔的剧本。与以往的历史题材的剧本不同，在这个剧本的情节中席勒自己虚构的情节不多，只在个别的地方与历史记述和传说不同。比如，在他的剧本中，他没有让退尔参加吕特里的秘密聚会，当然也不是人民同盟的秘密成员。席勒于1803年5月开始写这个剧本，1804年2月写完，同年3月在魏玛演出，1804年秋天出书。不论是演出，还是出书，都受到热烈欢迎，第二年即1805年出了第二版。



1. 大众剧

《威廉·退尔》是席勒最后一部完整的作品，它与席勒以前的剧本有明显的不同。首先是剧情的结局不同。过去的剧本都是悲剧结局，理想的人性和实际的现实矛盾尖锐，主人公只能以死来换取精神上的胜利。在《退尔》这个剧本中，理想在现世就已经实现，在剧情的最后民众获得了他们所争取的自由，但并没有为此付出牺牲肉体的代价。其次，这个剧的标题是《威廉·退尔》，但退尔本人并不是该剧的主人公，这个剧的主人公是民众，而退尔只是民众中的一员，虽然是最重要的一员。所以，人们称这个剧为"大众剧"，意思就是该剧不仅面向大众，而且写的也是民众。这些民众生活在外族统治之下，失去了他们应有的自由和独立，他们已经开始意识到自由和独立是他们与生俱来的权利。为了过一种真正人的生活，就必须把这些权利夺回来。要夺回自己的权利，就必须从外族的专制统治下解放出来，而要想赶走外来专制独裁者，所有的民众就必须团结一致，共同斗争。因此，这些瑞士民众不仅有反抗意识，而且有集体思想。每个人心中都有一个整体观，任何个人的行为都是为了整体，个人的苦难只有通过实现集体意志才能解除。另外，这些瑞士民众居住地是有山有水的地方，保持着原始的自然状态。这种生活环境使他们的性格中多了一些自然的成分，淳朴是他们的最大特色。他们没有好高骛远的计划，也没有不切实际的幻想；他们的要求合情合理，实事求是；他们既没有激进的思想，也没有过激的行动，即使在正当防卫时也始终保持适度。以上这些特点使《退尔》这个剧本有别于席勒的以前的作品，特别是有别于他在狂飙突进时期写的剧本。这种差别说明席勒自己思想的变化和艺术上的成熟，他由激进转向温和，由幻想转向现实。

既然把瑞士民众看做是一个整体，而且表现这个整体是全剧的目的，席勒就让各个社会阶层（从贵族到农奴），各种年龄的人（从老人到儿童）以及男的女的都在剧中出现。剧中出现的人物都代表了他们所属的群体，具有相关群体的共同特点，同时他们又是有个人特点的个人。

我们读了剧本，不仅活生生地感到无数的民众在行动，同时又看一个个具体的个人。

全剧一开始就展现出这样的景色：湖水深入陆地形成一个水湾，离岸不远有一所茅屋，渔民的男孩划着一只小船，隔岸望去可以看到对面施维茨的绿色草原，阳光照耀下的村庄和花园显得格外灿烂。观众席的左面矗立着山峰，周围云彩环绕；右边的远方可以看见雪山。启幕前，听到路人的歌声和畜群的铃铛发出的和谐的声音，这些声响在启幕后还持续了很长时间。这是美妙的田园风光，生活在这里的人与自然和谐统一，过着自然的、和平的、情趣十足的生活。在这样的背景下，三个与自然紧密结合的职业的代表，即渔夫、牧人和猎人相继出现，他们唱着牧歌，谈论他们的事情。但是，这种平和自然的生活即将过去，非自然的暴力即将侵入和破坏自然的生活。突然从山里传来沉闷的炸裂声，天上乌云笼罩，暴风雨即将来临。这意味着奥地利的强权政治侵入瑞士，瑞士人的田园生活从此告终。一个名叫鲍姆嘉滕的瑞士人上气不接下气地跑上舞台，请求渔夫赶快把他摆渡到对岸，不然他被总督的骑兵追上就没命了。据他说，奥地利派到当地的总督试图强奸他的妻子，他一气之下打死了这个州总督，现在总督的军队正在追捕他。这位州总督的行为，是所有奥地利委派来的总督施行暴政的一个典型事件，鲍姆嘉滕的遭遇是所有瑞士人的遭遇，他的反抗行动也是所有瑞士人遇到这种情况必然会采取的行动。因此，他说"每一个自由的人处在我的位置都会这么做"，"我对玷辱我的和我妻子的荣誉的人履行了我的正当的家庭权利"。鲍姆嘉滕的遭遇引起了生活在湖边的渔夫、牧人和猎人的同情，他们十分赞同并支持他对总督的报复。但是，当他请求他们帮他逃到湖上时，他们都犹豫起来，因为此时狂风大作，浪涛冲天，在这种情况下划船到湖上十分危险。这时，退尔正好来到，他不顾个人安危，立刻帮这位受难者逃往湖上。

以上是全剧的第一幕第一景，可以看做是全剧的序幕，下面开始正式的情节。施陶夫法赫、麦尔希塔尔和瓦尔特·菲尔斯特三个主要人物相继出场，他们分别来自施维茨、乌里、翁特瓦尔登三个森林州，是这三个州的民众代表。他们的共同点是不堪忍受奥地利总督们的凌辱，被迫走向反抗之路。施陶夫法赫靠自己的力量盖了一所新房子，州总督见了



十分生气，一个平民百姓怎能住漂亮的房子。他冲着施陶夫法赫明知故问："这是谁的房子？"施氏知道这句话暗含杀机，他尽量顺着总督的意思回答说："这是我的主人皇帝的，也是您赐予我居住的，尊贵的总督。"尽管如此，总督还是毫不客气地说："我是代表皇帝在本州摄政，我不愿意看见农民靠自己的力量盖房，也不愿意看见他们自由地生活，就像本州的主人似的。"施氏向他的妻子格特鲁德讲述了上述情况，她告诉施氏，瑞士各地的百姓都在遭受奥地利总督们的欺压，她鼓励施氏与志同道合的朋友商量，大家一起反抗。

麦尔希塔尔由于愤怒打伤了州总督的仆人，他本人虽然逃脱了追捕，但他的父亲却被弄瞎了眼睛，他现在躲到了退尔的岳父瓦尔特·菲尔斯特家。他说服了菲尔斯特和施陶夫法赫，大家团结起来，共同反抗，他们决定在吕特里秘密聚会。夜里，他们三人各自带着自己州的代表来到吕特里。他们一起宣誓，共同反抗压迫。为了避免让人觉得他们是在非法策划阴谋，他们特别保持了日耳曼人露天集会的传统，并按照繁杂的程序选出了集会的领导人以及他们核心的议事小组。他们共同声明，他们斗争的目的不是推翻现有的统治，而是复兴古代的联盟，这个联盟承认皇帝的权威，但不接受奥地利哈布斯堡王朝的干预。

麦尔希塔尔、施陶夫法赫和菲尔斯特三人不仅来自三个不同的州，而且年龄也不同，他们分别代表了青年、壮年和老年。由于年龄不同，他们对待事情的态度也不同。麦尔希塔尔血气方刚，常常不假思索就盲目行动。但是，他明白自己的弱点，为了集体利益他尽量克制自己的情绪。施陶夫法赫和菲尔斯特年纪大一点，他们虽然主张反抗，但态度不如麦尔希塔尔那样激进，他们都反抗暴力。这三个瑞士民众的代表当然也具有瑞士人普遍具有的特点：刻板和谨慎。尽管如此，他们也明白，现在不是顾此顾彼、左思右想的时候，当务之急是行动。周密的计划不能取代自己的行动，理性应与"男子汉大丈夫的大胆"相互补充。

2. 贵族与市民的合作

按照席勒的理解，民众不仅包括普通百姓，而且也包括贵族。争取自由的斗争，如果没有贵族参加，那就不是全民运动。因此，贵族在《退尔》这个剧中不仅是不可缺少的，而且他们是否参与是这场斗争能否取得胜利的关键之一。安蒂豪森男爵是宗法制的代表，是拥有实权的领主

和保护人，但他已经意识到，随着时代的变化，贵族已经完成了他们的历史使命，他们应当融入普通民众之中。他在临终前要求“贵族从他们古老的城堡中走出来，向各个城市宣读他们的市民誓约”。随后，这位身为“领主兼保护人”的贵族握着菲尔斯特和施陶夫法赫的手深情地说：“因此，要紧紧团结——紧紧而永远——自由之乡不分地域——在你们山上布置好哨兵——一群一群志同道合的人聚集在一起——团结——团结——团结。”安蒂豪森高呼“团结”，既指贵族与普通百姓之间的团结合作，也指个人的正当防卫与集体的共同行动之间的协调一致，而且还包括有计划的行动和自发的行动的相互融合。

瑞士贵族与普通百姓的团结合作，这是席勒虚构的情节，它的意义十分重大，因为它标志着由贵族领导的宗法制社会制度向理想的市民国家制度的转变。通过这个情节，席勒要告诉他的读者，只有贵族与普通百姓不是对立和斗争而是合作和团结，自由和民主的理想才能实现。这一点从安蒂豪森的侄儿鲁登茨的转变可以得到证明。鲁登茨觉得自己作为一个乡村贵族生活过于单调，更不愿意与农民在一起。他向往宫廷的荣华富贵，希望与他所爱的骑士家庭出身的贝尔塔·冯·布龙耐尔小姐成婚以后进入宫廷这个“荣耀的世界”。他拒绝他伯父安蒂豪森要他与农民站在一起留在乡下的要求，但他这背弃农民的行为却遭到了他的恋人贝尔塔的反对。她提醒他，他的职责是保卫农民。贝尔塔的告诫虽然使鲁登茨的立场开始动摇，但真正改变立场是在他亲眼目睹了奥地利总督盖斯勒强迫退尔射放在儿子头上的苹果的那个场面之后。他不能坐视这样的暴力，退尔的勇敢使他再也不能置身事外。从此，他决心站在民众一边与他们一起战斗。这时，他想起了伯父的忠告，对他自己当时没有听从他的话感到后悔。他想向他老人家报告自己的转变，但他来迟了一步，等他到达时老人已经过世。他跪在安蒂豪森的尸体前宣誓：“我已经永远断绝了与外面的一切联系，我已经回归到我的民众当中，现在我是一个瑞士人，我愿意做瑞士人是出于真诚。”随后，他站起来，面对在场的麦尔希塔尔、施陶夫法赫和菲尔斯特这三位瑞士民众的代表，向他们承诺他将坚定地站在他们一边，并对他们说：“请接受我的誓言和我的许愿。”麦尔希塔尔由于年轻气盛，一时难以原谅鲁登茨背弃他们的行为，但菲尔斯特则认为他现在回心转意值得欢迎，应当信



任他。施陶夫法赫更指出安蒂豪森老人临终时的忠告：团结。

于是，贵族鲁登茨与瑞士民众消除了彼此间的成见和矛盾，团结在一起。鲁登茨还特别强调：“如果你们保护我的胸膛，我就保护你们的胸膛，我们中的任何一方都会通过另一方变得坚强。”不过，鲁登茨认为，眼下不是空谈的时候，采取共同行动消除国土上的外来敌人才是当务之急。“只有等到国土上没有了敌人，我们才能在和平中谈平等”。说到立刻行动，那三个瑞士民众的代表就迟疑了。他们在吕特里商定的计划是绝对保密的，不得向任何人透露，当然也不能对鲁登茨提及此事。另外，他们拟定的计划是圣诞节动手，并且为此宣过誓，行动的日期不能随意提前。这里，瑞士乡民的拘谨和死板暴露无遗。鲁登茨告诉他们，他们在吕特里结盟的秘密他早已知道，至于行动的时间必须根据形势而定。现在，既然已经发生了盖斯勒强迫退尔射儿子头上的苹果这样的事件，就必须抓紧时机，立即行动，不能再拘泥于到圣诞节才行动的誓言。鲁登茨还补充说，他本人没有参与宣誓，他有随时行动的自由。最后，贵族鲁登茨与普通民众就从思想到行动都达成了一致，贵族与百姓真正成为了一个整体。同时，就鲁登茨本人来说，他也由一个试图投靠外来势力的、异己的贵族变成了一个具有市民思想的名副其实的瑞士人。

鲁登茨情节在剧中起着重要作用，它表达了席勒对当时的社会进步的一种看法：当时社会的主要阶层贵族与平民不应相互对立、而应相互融合。贵族要平民化，平民要向贵族学习。从以上介绍的情节可以看出，贵族脱离平民大众就毫无前途，他们向民众靠拢就会大有作为。平民也离不开贵族，就像剧情所展示的那样，如果没有鲁登茨，他们自身的特点就难以克服，他们制定的计划也就难以实现。因此，只有这两个阶层真正团结一致，才能有和平和自由。

在席勒的这个剧中，不仅有贵族和平民，而且还有男有女。三位比较重要的女性形象各具特色，从不同的方面为自由和解放做出了贡献。施陶夫法赫的妻子格特鲁德鼓励她丈夫向专职暴君开展斗争，是个英雄式的女性。与她相反，退尔的妻子海德维希是个贤妻良母，她觉得她的神圣职责就是照顾好丈夫和孩子，她只希望她的丈夫能养活和保护她和她的孩子。她为丈夫的大胆冒险行为担心。贝尔塔是个贵族小姐，她关心自己的国家和自己的人民，自觉地站在民众一边，希望成为他们

中的一员。

3. 退尔这个人物

席勒为了展示《退尔》这个剧的大众性,让不同阶层、不同年龄、不同性别的人出现;但是如果没有退尔,剧中出现的这些人物也只不过是一个个单独的人,像一团散沙,形不成整体。当然,如果没有了这些"群众",退尔也只是一个孤独的个人,他的命运和斗争也就没有普遍意义。因此,退尔与这些"群众"在剧中是相辅相成的,相得益彰,相映生辉。有了退尔,那些群众就成了一个整体,退尔是这个整体中最重要的成员。退尔的性格在剧中也经历了不同的发展阶段,他的性格特点代表了瑞士人的一般特点,他的觉醒是瑞士觉醒的标志,他的斗争方式也是瑞士人的斗争方式。

在剧中我们第一次见到退尔是在鲍姆嘉滕被追哀求帮他逃到湖上的时候。那时,风雨交加,雷鸣电闪,在场的渔夫面对这样的恶劣天气不敢答应鲍姆嘉滕的请求。但是,退尔不考虑个人安危,救人要紧。虽然他不是职业船工,但他毅然决然地划船把鲍姆嘉滕摆渡到对岸,使其安全脱险。这里,我们看到,退尔是个侠义之士,他救人不顾个人安危,他的勇敢行为受到周围人的赞许,把他看做英雄。因此,施陶夫法赫等三人争取他参加他们计划中的秘密行动。但是,这时的退尔并不是一个英雄,更不是一个反抗英雄,他是一个安分守己的顺民,是一个只相信自己的力量不愿与他人合作的独行者,是一个不关心自己职业和家庭以外的事务的个人。因此,他拒绝了施陶夫法赫要他与他们一起反抗暴君统治的要求。下面是他俩在第一幕第三场的一段对话:

施陶夫法赫(以下简称施):我心事重重,想与你谈谈。

退尔:谈话不会使沉重的心放松,

施:可是,谈话可以引导我们采取行动。

退尔:现在惟一的行动是忍耐和沉默。

施:难道不堪忍受的事也得忍耐吗?

退尔:……

每个人都应静静地待在家里,

和气的人,人家也会对你和气。



施:您这样认为?

退尔:毒蛇不惹它,它不会咬人。

……

施:我们团结起来,就能成就很多事情。

退尔:船沉没的时候,个人自救更容易。

施:您对大家的事这么冷淡?

退尔:每个人都觉得只有依靠自己才可靠。

施:联合起来,弱者也会变强。

退尔:强者只有单独时,才最强大。

施:那么祖国在危难中需要自卫时,

就不能指望您了?

退尔(伸手握住他的手):

退尔既然能从深渊援救失足的羔羊,

他怎么能躲避他的朋友?

可是您要做的事情,不要与我商量,

我不能老是考虑或选择,

你们需要我干某件特定的事,

就请召唤退尔,他一定不会缺席。

从以上这段对话可以看出,首先,退尔并不认为专制暴政是一种现实的危险,当然也就谈不上反抗。只要"忍耐和沉默",不去刺激那些当权者,人们就可以安居乐业。其次,他绝对相信自己的力量,自救就可以解决一切问题。第三,虽然由于相信自己的力量他不认为有与别人合作的必要,但他并不拒绝必要时帮助别人。这一切都证明退尔还是个"自然人"(Naturmensch)。"自然人"的特点,就是他们单独地从事各种活动,他们不依靠也无须依靠别人的力量。他能靠自己的力量为生,靠自己的力量对付自然环境。由于这种生存状态,他们就不大关心自己身外的事,而且以为所有的人也像他们一样只依靠自己的力量,不需要别人也不伤害别人。所以,退尔的特点就是,不善言辞,更没有豪言壮语;他脚踏实地、实事求是,光明磊落。他反对任何形式的秘密活动,更反对阴谋活动。但一旦情况需要,非采取行动不可,他也会毫不犹豫地展现他的

大丈夫气概。总之，他的生活宗旨是，依靠自己，不伤害别人。

正是抱着这种心态，退尔不顾妻子的劝告执意要去阿尔特多夫去看望他的岳父菲尔斯特。阿尔特多夫是总督盖斯勒管辖的地方，盖斯勒是惟一正式出场的奥地利总督，这是个残暴的独裁者，是所有州总督的代表。他自觉与瑞士民众为敌，不择手段地欺辱民众，显示自己的权威，法律和人道对他来说是不存在的。他采取的一项最阴险毒辣的措施是在阿尔特多夫的路口立了一根杆子，杆子上挂着他的一顶帽子，瑞士民众走过这里时必须向帽子鞠躬或下跪。这是明目张胆地向瑞士人挑衅，与承认哈布斯堡王朝的权威已经毫无关系。退尔曾经与这个独裁者有过接触，他凭着他的自信和自尊在这位自认为站在普通百姓头上的独裁者面前一点也没有示弱，因而得罪了这位不允许任何人在他面前逞强的人。因此，退尔的妻子靠着她的处世经验明确地意识到，退尔去阿尔特多夫这个盖斯勒活动的地方凶多吉少，她劝退尔说："你那么小视他，他不会放过你。"但退尔对这样的警告却不以为然，并且说："谁要是考虑太多，谁就不会有什么出息。"

退尔不听劝阻，一意孤行，带着大儿子瓦尔特上路去阿尔特多夫。他们来到了挂帽子的杆子跟前，却忘了向帽子鞠躬，被雇佣兵发现，当即被捕。他的儿子瓦尔特发出呼救，包括施陶夫法赫、菲尔斯特、麦尔希塔尔在内的瑞士人闻讯赶来解救。正在这时，盖斯勒打猎回来，出现在现场。他看到他一贯既恨又怕的退尔被捕，决心对这个瑞士人进行报复。虽然退尔一再说，他没有鞠躬只是一时疏忽，并诚恳地请求总督原谅，但盖斯勒不改初衷，决意报复。周围的人也为退尔求情，盖斯勒不为所动，甚至正好来到现场的鲁登茨和贝尔塔依仗他们的贵族身份从中调停也无济于事。盖斯勒使出毒招，他要退尔用箭射放在他儿子头上的苹果。周围的人都被盖斯勒的撒旦式的要求吓坏了，但退尔却毫无惧色，他从容地接受了挑战。这时的退尔在思想上完成了一个巨大的转变，他由一个安分守己的顺民变成了一个为维护自己的生存权利而进行斗争的勇士。他拿出两支箭放在上衣里，第一箭就成功地射中了苹果。在大家为退尔的成功而高兴雀跃的时候，盖斯勒要退尔说明第二支箭的用途。退尔坚定地说："如果我射中了我的孩子，我就用第二支箭射死你。"盖斯勒气急败坏，下令把退尔绑起来，带到船上，作为囚犯运往



屈斯纳赫特。

4. 三股力量的汇合

射苹果这个情节是全剧的中心，它把迄今为止平行发展的三条情节线——即瑞士民众争取自由的运动，瑞士贵族情节和退尔情节——联系在一起。瑞士民众争取自由的运动获得了新的动力，他们不再等待，要立刻行动，以鲁登茨为代表的瑞士贵族终于看清了奥地利当局的暴行，对它不再抱幻想，放弃了以前的追求，站在民众一边。对退尔来说，自己的实际遭遇迫使他由不反抗到反抗。因此，从此以后不仅在思想内容方面三股力量聚在一起，就是在情节安排上三者也成为一体。

载着退尔的船遇上风浪，退尔奇迹般地脱险，获得自由。这时的退尔已经打定主意要杀死盖斯勒。他让人告诉他去屈斯纳赫特的路，在通往屈斯纳赫特的一条小路上等盖斯勒回来。在那里，他又目睹了盖斯勒一桩新的暴行。他纵马踩过一名向他求情的妇女。为了自己，也为了别人的安全和自由，他从背后射死了盖斯勒。在射死盖斯勒之前，退尔有一个长篇独白，说明他为什么要杀死盖斯勒。他说："我一直安分守己——这箭从来只射林中的野兽，我从来没有杀人。是你把我逼出和平的境界，是你把我善良心情的乳汁，变成了沸腾的龙的毒汁。"他又说："你（指盖斯勒）是我的主人和皇帝的总督，但你的所作所为连皇帝也不敢，他派你到这个地方来，是为了维持法律……并不是让你滥发淫威，放肆地制造恐怖。上帝犹在，他会惩罚和报复你的。"最后他对他的孩子说，虽然他打定主意"干另一种形式的打猎"，即瞄准的不是野兽而是敌人，"我还是想着你们的，亲爱的孩子。就在此刻，为了保护你们，保护你们高尚的纯洁不受暴君的报复，我现在要拉弓杀人"。从这个独白可以看出，退尔杀盖斯勒是被逼无奈，盖斯勒居然强迫一个父亲去射自己的儿子，这就残暴地损坏了所有关系中——至少在退尔看来——最主要的、高于任何一种关系的亲情关系。既然盖斯勒的存在已经危及到自己的儿子的安全，那么作为孩子保护人的父亲就没有别的办法，只能杀死这个罪魁祸首。因此，退尔杀死盖斯勒是合情合理的。不仅如此，杀死他也是合法的，因为皇帝派他来是要他维护法律，而他却破坏法律，这种行为必须受到惩罚。

退尔杀死盖斯勒成为瑞士民众为争取自由而斗争的动员令，消息

传到各地，民众纷纷起来赶走当地的总督。尽管瑞士人民已经取得自由，但他们依然忧心忡忡，他们担心皇帝会对他们进行报复。正在这时，传来消息，皇帝阿尔布莱希特一世被他的侄儿约翰·帕里西达公爵刺死。听到这个消息，瑞士人民如释重负，他们可以安全地享受他们争取来的自由，过和平的生活。

席勒安排这样一个“帕里西达情节”，有特别的用意。我们知道，按照19世纪初德国通行的道德准则，暗杀是不道德的，不管被杀者是谁。很显然，席勒是借助这个情节为退尔的行为辩护，同时也要说明并不是任何一种暴力行为都是合情、合理、合法的。约翰刺死皇帝与退尔杀死盖斯勒是性质完全不同的两种行为。约翰畏罪逃亡，伪装成牧师来到退尔家。退尔回家后，一眼就认出这个所谓的牧师就是杀死皇帝的约翰。约翰请求退尔的同情和怜悯，并且说：“您杀了对您作恶的州总督，我杀了夺去我的权利的一个敌人，他是您的也是我的敌人，我把国家从他手中解放出来。”因此，他接着说：“我希望得到您的同情和怜悯，因为您也对您的敌人进行了报复。”退尔对约翰混淆是非的言论进行了有力的驳斥，他说：

> 不幸的人啊！
> 您怎能把贪欲的血腥罪行
> 与一个父亲的正当防卫混为一谈？
> ……
> 我可以向天伸出我的纯洁的手
> 而你和你的行为却该受诅咒。
> 我的复仇是保护神圣的天性，
> 而你却亵渎了它，我与你毫无共同之处。
> 你是行凶杀人，我是保护我的至亲。

很显然，退尔认为约翰的行为既不值得同情也不值得怜悯，他的惟一出路是忏悔。因此，退尔对他说：“您必须立即去意大利，到彼得圣城，在那里跪在教皇的脚下，忏悔你的罪孽，解救你的灵魂。”

全剧的最后一场，获得了自由的瑞士人聚集在“退尔住宅前的整个





山谷以及环绕山谷的高岗”，他们“组成一个整体，宛如一幅画”。在这些人中间，有施陶夫法赫、菲尔斯特和麦尔希塔尔。当退尔走出他的房子时，大家齐声欢呼：“退尔万岁！射手和救星万岁！”正当站在前面的人挤到退尔跟前与他拥抱时，鲁登茨和贝尔塔也来到，他们与大家拥抱。贝尔塔在与退尔的妻子拥抱以后，郑重表示：“乡民们，同胞们！请吸收我加入你们的同盟，我是第一个幸运的人，在自由的国度里找到了保护。”接着她把手伸给鲁登茨，表示她这个“自由的瑞士女人”与“自由的男人”成亲。最后，鲁登茨宣布：“我宣布我的所有奴仆均获得自由。”这样，原来只是少数人的秘密同盟，就变成了包括所有人的人类同盟，在这个同盟里人人平等，个个自由。法国大革命的理想实现了，但不是通过暴力革命，而是通过人的思想的转变。

（八）《德梅特里乌斯》

早在1802年到1803年间，席勒就在他计划写的剧本目录里写下了《德梅特里乌斯》(Demetrius)，当时用的标题是《莫斯科的血腥婚礼》(Bluthochzeit zu Moskau)。席勒在他生命的最后几年，一直是病魔缠身，但他的创作热情丝毫未减，刚刚写完《退尔》，立即就于1804年3月开始写《德梅特里乌斯》这部大型戏剧作品。1804年4月25日他应邀赴柏林，普鲁士当局力邀他到柏林工作，但席勒考虑到魏玛公爵卡尔·奥古斯特对他的恩情还是回到魏玛，从1804年10月全力以赴创作这部新作。不幸的是，到了1805年席勒的病情加重，于1805年5月9日逝世。他生前正式开始写作的最后一部戏剧只写完了第一幕和第二幕的一部分；除此之外，还留下了以后几幕的布景说明和若干草稿。《德梅特里乌斯》虽然是一部未完成的作品，但从已完成的部分和留下的一些残片可以看出，这是一部可以与《华伦斯坦》相媲美的大型戏剧，是一部有很高文学价值的作品，因而席勒研究者都十分推崇这部未完成的作品，认为它在席勒的创作中占有重要地位。

《德梅特里乌斯》也是一部历史剧，依据的是17世纪俄国争夺皇位的史实。1584年俄国沙皇伊万四世逝世，他的大儿子菲欧多尔继位。1598年菲欧多尔病逝，皇位理应由伊万与玛尔法生的小儿子迪米特里继承，但却被鲍里斯·戈多纳夫篡夺。迪米特里十岁时意外死亡，原因不明，但人们都相信是鲍里斯雇人杀的。1604年波兰出现了一个名叫格里

高利·奥特摩皮耶夫的人，他自称自己就是沙皇伊万的儿子迪米特里，他虽遭暗算，但幸运脱险。此人在波兰很快就建立起了反对俄国现任沙皇鲍里斯的阵线，夺回沙皇宝座是他的奋斗目标。此人擅长军事，他带领的军队打败了俄国军队，1605年攻人莫斯科，鲍里斯自杀，他登上了沙皇的宝座。但是，由于他身份不明，再加政策上的失误，引起了民众的不满，1606年俄国人民起义，杀死了这个丑恶的篡权者。沙皇伊万的遗孀在这中间起了重要作用，她拒绝承认格里高利是他的儿子，使这位伪沙皇失去了合法性。格里高利死后，俄国经历了一段政治上的动荡时期，到1613年罗曼诺夫当了沙皇局势才平定下来。

把俄国的这段历史当做文学创作的素材，在德国并非始于席勒，在他以前已经有不少作家采用过这一素材，其中比较著名的就是考策布在1782年写的剧本《德梅特里·伊万诺维奇，莫斯科的沙皇》(Demetri Iwanowitsch, Zar von Moskau)。

席勒这个剧的一大特点，就是剧情一开始就进人高潮，波兰的帝国会议正在开会，会议已经接近尾声时，突然剧中的主人公德梅特里乌斯出现在会场。他宣称，他就是那个所谓已经死去的沙皇伊万的儿子。接着他讲述了自己的经历：他先是住在一座修道院里，接着在波兰的一个地方长官麦金克家长大成人，并为他服务。他爱上了麦金克的女人玛丽娜，有一次他由于情绪激动打死了他的情敌。在刑场上，人们意外地发现他具有据说已经死去的沙皇儿子的特征，这时他才知道自己是俄国沙皇的合法继承人。他还告诉大家，俄国现在的沙皇鲍里斯非法篡夺了理应归他的沙皇的皇位，他制造了杀害他的阴谋，并散布他已经死亡的谎言。因此，他要求波兰议会通过决议，支持他对俄国作战，夺回应该归他的沙皇皇位。德梅特里乌斯的真实性得到大多数议员的认同，他们支持他对俄作战的要求，议会大厅里响起了“战争，同莫斯科交战”的震耳欲聋的喊声。正当议会即将通过对俄作战的决议时，有一位地方行政长官行使了否决权，他反对对俄国作战，波兰与俄国必须保持和平。决议通不过，并不妨碍德梅特里乌斯及其支持者对俄国发动战争。在玛丽娜的策动下，波兰贵族组织了一支军队，向俄国发动了以夺回皇权为名的战争。此外，德梅特里乌斯还得到了波兰国王的支持，他向他面授机宜。以上就是第一幕的大致情节。



第一幕是在喧闹的议会大厅里进行的，第二幕的开始则是在寂静的修道院。沙皇伊万的遗孀玛尔法赶到修道院，十六年来她一直为已经死去的儿子哭泣。一天，突然有人来报告，她那个已经死去的儿子还活着，他正带着军队和俄国作战，并取得胜利。在他的感召下，波兰人与立陶宛人也拿起武器，沙皇鲍里斯在首都莫斯科吓得发抖。理智告诉玛尔法，这自称是她儿子的人肯定不会是她的儿子，但情感又让她不能对此断然否定。正当她将信将疑的时候，鲍里斯派使臣造访她，请她公开声明，现在出现的这个德梅特里乌斯不是她的儿子，是个“无耻的骗子”。玛尔法一直认为是鲍里斯派人杀死了她的儿子，心中充满了对他的恨，时刻寻找机会要报复他。在这种心理状态下，鲍里斯派人说服她，要她公开承认现在出现的这个所谓的沙皇的儿子是假的，反而使她相信这是真的，或者至少可能是真的。她说：“他是我的儿子，我愿意相信这是真的。”这时，德梅特里乌斯是不是真正的沙皇合法继承人，对玛尔法来说，已经不重要。重要的是，他率军打到俄国，鲍里斯危在旦夕，长期放在心里的复仇的意愿终于有了现实性。因此，她说：“即使他不是我心上的儿子，他也应该是为我复仇的儿子。”

《德梅特里乌斯》写完的部分就到德梅特里乌斯率军进人俄国为止，以后的情节发展就都是根据席勒留下的文字材料推断出来的。不过，由于这部作品意义重大，席勒研究者对以后的情节发展进行了多方面的研究，因而德梅特里乌斯进军俄国以后的情节的大致轮廓还是清楚的。德梅特里乌斯的军队把俄国打得溃不成军，他征服了许多城市，获得了这些城市的钥匙，“所有人都信任他，所有人都为他欢呼”。德梅特里乌斯率部进人莫斯科，鲍里斯自杀，德梅特里乌斯当上了沙皇。正当他最感得意的时候，那个把他制造成沙皇儿子的阴谋家把他的真实身份告诉了他：他并不是沙皇的儿子。听到这个消息，德梅特里乌斯彻底崩溃，但他为了维护他已经获得的沙皇宝座，杀死了那个阴谋家，他以为只要此人一死他身世的秘密就永远不会有人知道。另外，德梅特里乌斯当上了沙皇以后，面临两方面的压力，波兰贵族自恃支持他有功向他提出种种无耻的要求，俄国的贵族对他是否是沙皇的合法继承人也一直心存怀疑。为了对付这两种压力，德梅特里乌斯就采用高压手段，成为一个暴君，最后激起民愤，被起义群众杀死。

德梅特里乌斯是个悲剧人物，他最后成了大家厌恶的恶人，是由于诸多内在和外在的因素造成的。他是在自己不知情的情况下被人欺骗，以为自己真的就是沙皇伊万的儿子。因此，到他知道自己的真实身份以前，他是一个值得尊敬的人。同样，也是在他毫无思想准备的情况下，而且还是在自己的事业正处于顶峰的时候，他得知自己不是沙皇伊万的儿子。这样，他就从顶峰一下子坠入深渊。在这一点上，德梅特里乌斯与华伦斯坦有相似之处，华伦斯坦也是在取得巨大成就以后，自以为皇帝最信任他的时候，皇帝在雷根斯堡会议上革除了他的职务。他们俩的共同遭遇就是他们坚信不疑的东西原来并不是真的。面对这样的局面，德梅特里乌斯的意识分裂，陷入了心理危机。这时，他有两种选择，一是接受事实，承认自己也是被人欺骗，主动摘掉别人给他戴上的假面具；另一种选择是，由被动受骗转化为主动欺骗，坚称自己就是沙皇的合法继承人。德梅特里乌斯选择了后者，因为他自从充当了沙皇，已经与沙皇这个角色结下了不解之缘，从思想上和情感上他无法轻易放弃这个角色。另外，假使他承认自己是冒充的沙皇的儿子，那他不仅必须放弃已经到手的一切权力，而且还面临被他蒙骗的人对他的报复。因此，种种因素决定德梅特里乌斯不能承认事实，他必须戴着假面具继续行骗。但这样一来，他就面临心理上的和政治上的双重压力。首先，他的意识出现了分裂：他明知自己是假的，但又必须装成像真的似的。可是，他越是装假，他就越觉得自己不是真的；而越觉得自己是假的，就越是装假。这样，他就陷入一个心理怪圈，他自己也说："我被禁锢在一个骗局中，我已经彻底崩溃，我是人类的敌人，永远与真实无缘。"

德梅特里乌斯在承受心理压力的同时，还承受着政治压力，而席勒的高明之处就在于他把心理冲突与政治冲突巧妙地结合起来。在德梅特里乌斯还不知道自己的真正身份的时候，他觉得自己作为沙皇的合法继承人肩负着神圣的使命，恢复沙皇的合法统治。因此，那时他的一切活动都是为了这个目标，不掺杂任何个人的欲念。等到他知道了自己的真实身份以后，情况就发生了根本变化。原来，个人、角色和权力，三者是统一的；现在，三者是分离的。他意识到自己的真实身份和他所扮演的角色是分离的，他拥有的权力是非法的，而且这种情况随时都有可能被揭穿。为了防止这种危险的出现，他就必然要使用手中拥有的权





力，对一切对他的合法性可能提出质疑的人实行镇压。可是，他越是使用暴力，就越是激起人们对他的不满，而不满情绪的高潮反过来又促使他更加使用暴力。总之，德梅特里乌斯在陷入心理怪圈的同时，也陷入了政治怪圈。他无法摆脱这两个怪圈，只能听任它们摆布，直到毁灭。因此，席勒在他的笔记中写道："上了发条的钟表，没有外力也会走动。"

德梅特里乌斯成为暴君，最后走向毁灭，除了他自身的因素以外，也有外在的因素，其中最主要的是两个女性对他的遭遇所起的作用，这两个女性就是玛丽娜和玛尔法。玛丽娜这位贵族小姐野心勃勃，贪图权力。是她在议会否决了德梅特里乌斯要波兰派军队攻打俄国的要求以后，策动波兰贵族组织起了军队攻入俄国。这也就是说，如果没有玛丽娜的鼎力相助，德梅特里乌斯根本不可能与俄作战，当然更谈不到夺取沙皇的皇位。当然，玛丽娜这样做也不是真正为了德梅特里乌斯，而是利用他实现自己的野心。德梅特里乌斯进驻莫斯科以后，爱上了已经自杀的鲍里斯的女儿阿谢妮娅，并准备与她结婚。玛丽娜发现此事以后，立即杀死了阿谢妮娅，与德梅特里乌斯在莫斯科正式举行婚礼，这就是所谓的"莫斯科的血腥婚礼"。

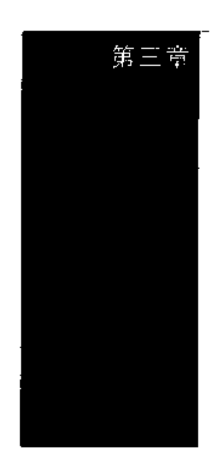
如果说，德梅特里乌斯从一个无名小卒变成了俄国的沙皇得益于玛丽娜，而且在这整个过程中一直受她控制，那么玛尔法则是决定他的命运转折的关键人物。前面，我们已经谈到，当玛尔法听到有个自称是她儿子的人率军攻入俄国时，她不仅没有否认此人是她的儿子，而且她还表示愿意承认他就是她的儿子。她的承认等于肯定了德梅特里乌斯的身份的合法性，他可以以合法的身份恢复他的被剥夺的权力。不过，玛尔法的承认完全是出于复仇心理，她觉得这个德梅特里乌斯是个可以利用的人，通过他可以实现她对鲍里斯的报复。因此，当人们对德梅特里乌斯的合法性越来越怀疑，德梅特里乌斯本人也对自己越来越失去信心，他的前景越来越暗淡，因而他的利用价值越来越小的时候，玛尔法就改变了对他的态度。德梅特里乌斯处境极度困难，急需玛尔法帮助，他找到了沙皇伊万的这位遗孀，并对她说："请你在群众面前承认我，外面的人紧张地等着这一刻。跟我一起到民众中去，向我祝福，称我是你的儿子。一切就全妥了。我带你到莫斯科的克里姆林宫。"对德梅特里乌斯的这一要求，在席勒写下的舞台提示里，玛尔法是这么反应的：

“她没有回答，而且径直走开，或转过身来，或抽回德梅特里乌斯紧紧握着的她的手。”玛尔法的拒绝意味着德梅特里乌斯失去了最后一根救命稻草，他已经到了山穷水尽的地步。玛尔法的拒绝导致的直接后果就是让民众知道，他们面对的这个沙皇是个假沙皇，他们被蒙骗了。在这种情况下，德梅特里乌斯不会有什么别的下场，愤怒的群众把他打死。所以，当初玛尔法承认德梅特里乌斯是她的儿子，把德梅特里乌斯推向沙皇的宝座，而现在她的拒绝又将他推向死亡的深渊。

通过德梅特里乌斯的发迹和最后的结局，席勒要告诉人们，任何靠欺骗和暴力获得的东西都不可能长期拥有，政治权力也不例外。尽管那些统治者可以利用已经拥有的权力保护自己的权力，但只能维持一时，最终他们不仅会丧失已有的权力，而且自己也会被消灭。在这部作品中，席勒的基本思想依然是：邪恶不会长久，迟早会被善战胜；同样，正义和自由终究也会战胜非正义和不自由。

从席勒留下的草稿看，他对全剧的结尾有种种考虑。他曾计划把被神化了的罗曼诺夫这个人物作为全剧的终结，展示一片光明的政治前景。后来他放弃了这一计划，想出了另一个结局：德梅特里乌斯死后从人群中跳出一个人来，他夺回沙皇的玺印，宣布他继承沙皇的皇位。这就是说，这也是个冒充的沙皇继承人。虽然这只是在草稿中的一种设想，如果席勒有幸将这部作品写完，其结尾究竟是什么样子我们无法知道，但从前一个结尾到这一结尾的改变可以看出，席勒并不排除历史会重复的可能性。在《德梅特里乌斯》这个剧中，席勒描绘了充满欺诈和阴谋、暴力和篡权的阴暗丑恶的政治景象。席勒对政治的这种悲观主义的观点，不是基于他对人类历史总的发展趋势的看法，而是对当时的现实政治的反应。法国大革命推翻了专制，建立了共和，但拿破仑又取消了共和，恢复了专制，自己当上了皇帝，并发动对外的侵略战争。这一历史的变动，使席勒对欧洲的政治前景感到忧虑，他在写《德梅特里乌斯》时不可能不受这种政治形势的影响，拿破仑是他考虑德梅特里乌斯这个人物时的参照，在德梅特里乌斯身上有许多拿破仑的特征。





第三章

# 晚年歌德的创作

## 第一节　歌德的晚年（1805—1832）

1805年席勒过世，对歌德是个重大打击，他失去了“自己生命的一半”。席勒不仅是歌德的亲密朋友，而且也是他创作的合作伙伴；失去席勒，歌德就在思想上和创作中陷入孤独状态。所以，席勒逝世，古典文学作为一个文学时期也随之结束。从那以后，歌德虽仍然依旧十分崇尚古希腊的文学和艺术，但他并不像以前那样独尊古希腊，他的目光也不再仅仅局限在古希腊以及与古希腊有关的文化上。他不仅十分欣赏欧洲其他国家的文学与艺术，而且对东方的文学和艺术也产生了浓厚的兴趣。正是有了这种“范式的转换”，歌德才有可能提出“世界文学”(Weltliteratur)的概念。到了19世纪，随着国际贸易的发展，各种文化之间的交往日益频繁，世界各国日益成为一个相互联系的整体。面对这种客观的形势，歌德预见“世界文学”的时代将会到来。他说：“我相信，一种世界文学正在形成，所有的民族都对此表示欢迎，并且都迈出了令人高兴的步子。”他又说：“现在，民族文学已经不是十分重要，世界文学的时代已经开始，每个个人都必须为加快这一时代的速度而努力。”歌德不仅这么说，而且也身体力行为实现世界文学的目标而努力。在欧洲范围内，他除了把塞万提斯和卡尔德隆(Calderon de la Barca)奉为典范以外，还特别崇拜两位当代作家，即英国的拜伦(Lord Byron)和意大利的曼佐尼(Alessandro Manzonie)。歌德除了关注欧洲文坛以外，还如饥似渴地阅读、研究和吸收阿拉伯和波斯的诗歌以及中国和印度的文学

和哲学。歌德晚年的创作是在世界文学的精神指导下进行的，他兼收并蓄，博采众长，吸收一切对他有用的东西，不管是德国的，还是外国的，也不管是西方的，还是东方的。正是由于这个原因，歌德晚年的创作无与伦比，独树一帜，无法把它们归入哪一文学流派。

歌德的这一特点也决定了他与德国浪漫文学的关系。1806年德国的浪漫文学进入第二阶段，歌德对浪漫文学的态度也起了变化。他的思想和创作不是与浪漫文学越来越对立，而是越来越靠近。他对浪漫作家也不再只是批评，他对浪漫作家在发掘民间文学方面取得的成就给予充分肯定，阿尔尼姆(Joachim von Arnim)和不伦塔诺收集整理的《男童的神奇号角》(Des Knaben Wunderhorn，1806—1808)让歌德再次认识到民间文学的价值。浪漫作家对中世纪文学的研究和挖掘也激起了歌德对中世纪文学的兴趣，改变了他对中世纪文学的看法。另外，歌德与浪漫作家阿尔尼姆、不伦塔诺等人也保持良好的个人关系，与魏尔纳(Zacharias Werner)还曾经合作过。总之，歌德与浪漫作家的关系并不是绝对对立的，而是既有批评也有赞许，既有否定也有肯定，既有拒绝也有吸收。这里，需要说明的是，18世纪末19世纪初，德语中的“古典的”(klassisch)通常是指基督教统治欧洲以前的古希腊文明，而“浪漫的”(romantisch)是指基督教统治下的中世纪文明。因此，歌德在与艾克曼谈话时说，“古典是健康的，浪漫是病态的”，其中“古典”是指古希腊文明，“浪漫”是指中世纪文明。这句话到底是歌德亲口说的，还是艾克曼根据他自己的理解杜撰的，这在学术界是有争议的。即使这句话真的是歌德的原话，那“古典”也不是指歌德与席勒共同创造的“古典文学”，“浪漫”也不是指盛行于18世纪末和19世纪初的文学流派“浪漫文学”。

歌德生活的时代，是欧洲社会急剧转折的时期，重大政治事件频繁发生。歌德本人并不是一个关心政治的人，但他又无法置身于发生在他身边的重大历史事件之外，他对这些历史事件必然会有他的态度。但作为一个有重大影响的大人物，他的任何表态都会引起世人的注意。他对法国大革命所持的冷漠乃至否定态度就受到民主主义者的批评，而他对拿破仑本人，对反拿破仑的解放战争，对打败拿破仑以后建立起的神圣同盟的态度，更是让一些人无法容忍。1806年拿破仑大败普鲁士，法军占领了魏玛，1808年10月歌德应召在埃尔富特与拿破仑多次会面，并



接受了这位法国皇帝对他的嘉奖。拿破仑给歌德留下良好的印象，这位皇帝不仅喜欢文学，而且懂得文学。从此以后，歌德改变了对拿破仑的看法，把他看做能使欧洲结束混乱、恢复秩序的伟大政治家，他渴望拿破仑能使欧洲沿着健康的道路发展。歌德对拿破仑的这种看法，直接影响到他对1813年到1814年在德国进行反拿破仑的民族解放战争的态度。他不仅不支持反抗外国侵略的民族战争，而且还表示反对。当然，歌德所以持这样的态度，除了他对拿破仑的看法以外，还有其他的原因。首先，歌德从原则上反对一切战争，反对任何暴力；其次，他厌恶解放战争时期在德国出现的以仇视法国为核心的民族主义情绪，他认为法兰西民族是“世界上最文明的民族”。拿破仑被打败后，欧洲建立起“神圣同盟”，奥地利总理梅特涅(Klemens Wenzel Nepomuck Lothar von Mettenich)这位保守派的政治家成了风云人物。歌德对梅特涅表示友好，甚至对神圣同盟也要赞扬几句。

歌德对拿破仑的敬重，对解放战争的冷漠甚至反对和对梅特涅的赞许，引起人们的误解、愤怒和仇视，他成了众矢之的，反对歌德几乎成为一种时髦。反对歌德的人当中固然有不少人只是因为反对歌德才留下了名字，但也有在当时有相当声望的人，如孟采尔(Wolfgang Menzel)、年轻时的海涅(Heinrich Heine)。当然，反对歌德最激烈的，因而也是最著名的是对歌德怀有仇恨的激进民主主义者伯尔纳(Lydwig Börne)。值得注意的是，歌德受到的攻击是全方位的。他不赞成革命，反对用暴力改变社会政治制度，受到了民主主义者的批评，指责他是保守派；他对解放战争和对法国截然相反的态度，受到爱国青年的攻击，说他没有爱国心；他对基督教的反感和他的泛神论思想，让基督教的信徒无法容忍，认为他是个异教徒；他在作品中表现出的爱欲观和婚姻观受到坚持正统道德观念的人的责备，说他破坏道德。总之，歌德晚年是个受到多方面批评的人，他显然是个不合时宜的人。

另外，歌德所坚持的文艺观点和创作倾向也与德国文学的发展倾向不相符合，他无法接受荷尔德林和克莱斯特这样的青年作家。荷尔德林和克莱斯特是19世纪初德国文坛涌现出来的最有天才的作家，他们的创作代表了德国文学的发展方向。但就是这两位天才作家不仅得不到歌德的支持，反而备受他的指责。这除了说明人到老年难免有点偏执

以外，更说明歌德到了晚年已经与德国文学的主流脱节。也正因为如此，歌德晚年创作的作品除了在知识界的上层和他的崇拜者当中还有人精心阅读以外，一般读者几乎不读他的作品。他的诗集《西东合集》(West-Oestlicher Divan)出版时，歌德亲自撰写广告词，但依然购书者寥寥，据说几十年以后还有一大部分没卖出去。因此，歌德到了晚年对德国文学的影响日益减少，歌德成了孤独中的伟人。

但值得注意的是，尽管受到各方的攻击，歌德并没有放弃自己的理念；尽管他的作品不受大众的欢迎，但他并没有因此就俯就一般读者的品味；尽管他的创作已经不合潮流，但他并没有随波逐流。更令人惊讶的是，尽管已经进入暮年，自己越来越不被人理解，精神上处于孤独状态，但他并没有因此就放松创作，恰恰相反，他以最大的热情创作他自己理想中的作品，歌德的许多不朽名著还是在他生命的最后二十多年中完成的。因此，歌德的晚年是他的又一个创作高峰期。在这个阶段，歌德除了在诗歌、小说和戏剧领域写出了传世佳作以外，就是在自传创作领域也做出了不可磨灭的贡献。



## 第二节 自传

18世纪下半叶以来，人们不再仅仅把诗歌、戏剧和小说看做文学，传记、书信、日记、游记、散文以及讲演等也日益被算做文学。当然，也不是所有用文字写下来的东西都被看做文学，关键还是要看这些体裁的作品有没有运用文学手段和形式取得艺术性，也就是说，要看它们仅仅是记述事实，表达观点，还是追求审美趣味，能激起读者的艺术感和想像力。因此，确切地说，不是传记、书信、日记、游记、散文以及讲演等越来越被看做文学，而是这些形式的文本越来越追求文学性。歌德就是在这样的背景下开始写他的自传的。他的自传与他晚年写的诗歌、戏剧和小说一起构成了他晚年的创作，自传在他晚年的创作中占有重要地位。

### 一 写作动机

1809年10月11日歌德的日记中有这么一个记载："一部传记的计划。"这意味着，从这一天起，歌德在创作他的其他作品的同时也开始写他的自传。为什么在这个时候，歌德想到要写他的自传呢？首先，从1806年到1808年科塔(Cotta)出版社出版了歌德到那时为止已经发表过的作品。当时歌德已经六十多岁，过去走过的道路又浮现在他的眼前。从歌德出生到19世纪初，德国从一个在文化上无重大建树的国家变成欧洲的文化大国，歌德自己不仅是这一发展的见证人，而且是这一发展的直接参与者。当他1809年开始写他的自传时，他已经是德意志民族文化无可争议的代表。但是，当一种文化达到一定高度，人们往往会有意无意地忘记了那些为这一发展做出贡献的个人和作品。在这样的情况下，像歌德这样的人写自传就是一种历史使命，因为只有他有这样的可能，以自己的切身经历记述德国从18世纪中叶到19世纪初的文化发展。其次，进入19世纪以来，歌德几次患病，有时甚至处在病危状态。1805年席勒的逝世，歌德更感到自己随时都有走到人生尽头的可能。在这种情况下，歌德就产生了一种愿望：通过撰写自传历史地认识自己，同时也让别人正确地了解自己。他的这种愿望，还因为当时德国传记文学的实际状况变得更加急不可待。当时的惯例是，一个作家去世后，他的一个朋友或一个亲属为他写自传，像克洛卜施托克和莱辛就有这样的传。这种自传不仅形式单调，语言枯燥，而且只是罗列事实，如个人的经历和写过的作品等，因而根本就看不出这些作家与众不同的个性和本质特征。歌德对这种传一直持批评态度，早在1773年他就在《法兰克福学者报》上发表文章评论当时出版的传记，说它们根本没有把握住生活。另外，到了18世纪末出版了许多词典，歌德自己也被收了进去。歌德也常常使用这些词典，但他发现有关他的信息常常有许多错误。所有这些都促使歌德下决心：与其让别人为自己写传，不如自己为自己写传；而且要写与众不同的传，它应当像文学作品一样，抓住生活中的本质。



### 二 作品范围

歌德的自传包括三部正式的传记作品和属于自传范畴的其他形式的作品。三部正式的自传作品是：一、《我的自传——诗与真》(Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit, 1811/1833)，涵盖的时间从1749年到1775年，也就是从歌德出生到他到魏玛任职。二、《意大利游记》(Italienische Reise, 1816/1829)，涵盖的时间是1786年到1788年，也

就是从歌德启程去意大利到他又回到魏玛。三、《1729年征战法国记》(Campagne in Frankreich 1729, 1822),涵盖的时间是1792年初到1794年,也就是歌德随联军镇压法国革命的经历。以上三部自传没有包括歌德从1776年起在魏玛的经历,这一重大"遗漏"是歌德有意所为。如果要写这段经历,就必然要涉及到施泰因夫人,涉及到后来成为歌德夫人的克里斯蒂安纳(Christiane Vulpius)以及其他与歌德有关系的女人,必然会涉及到魏玛公爵卡尔·奥古斯特以及魏玛宫廷的其他人物,同时也必然涉及到与歌德有过来往的其他魏玛居民。所有这些人都依然与歌德保持正常交往,因而如何写这些人以及与这些人的关系就成为一个难题。歌德回避了这一难题,他用别的方式把这个时期他的一些事情记载下来,这就是《记事录》(Tag-und Jahreshefte, 亦称Annalen)的由来。歌德明确表示,他的《记事录》就是为了弥补自传留下的空缺,因而他给它加了个副标题《我的其余自白的补充》(Ergaenzung meiner sonstigen Bekenntnisse)。这个《记事录》从1817年开始一直记到1825年,所记的时间是1775年到1882年;其中1775年到1793年是简单的概述,1794年到1822年记得比较详细。所有这些记载,除了对席勒的逝世表示悲痛以外,其他的都是只记做了什么,读了什么书,一点没有透露内心生活。从1822年到歌德逝世,歌德的自传材料就只有日记了。歌德的日记一直到1794年都是零散的,从1794年到1805年是定期的,从1806年1月1日到1832年3月16日是不间断的。按照歌德的理解,他与别人之间的书信来往也是他的自传的一部分,他在1824年7月3日给舒尔茨(Christoph Ludwig Friedrich Schulz)的信中谈到他正在整理的他与席勒之间的书信时说,这是"我的生活历史的一部分",就时间而言,它"紧接着征战"。当然,属于自传范畴的还应当包括歌德与别人的谈话。歌德到了晚年常常与他的朋友谈自己的经历以及对各种事物的看法。这些朋友把他们与歌德的谈话整理出版,成为了解和研究歌德的重要资料。其中重要的有魏玛首相米勒(Friedrich von Mueller)记录的《与歌德谈话》(Unterhaltungen mit Goethe, 1856),而最著名的是艾克曼编的《歌德谈话录》(Gespraeche mit Goethe in den letzten Jahren, 1836—1848)。



## 三 写作原则

歌德写自传有他自己的原则和方法,在《诗与真》[①]的前言中对此作了详细说明。他说,为了满足读者的要求,他"将努力把内心的活动,外在的影响以及自己在理论上和实践中登上的一个个台阶按照顺序叙述出来"。换句话说,歌德要展现给读者的,不光是他自己在理论和实践中走过的历程,而且还要展现自己的"内心活动"和自己受到的"外在影响"。这样一来,他强调说,"我便从我的狭小的私生活进入了广阔的世界,直接或间接影响过我的许许多多重要人物的形象就浮现出来,甚至连那些对我以及同时代的所有人产生过重大影响的各种政局的重大变化也必须充分顾及到"。歌德的核心思想是,写自传不能光写自我,与自己有关的周围世界必须充分顾及到,而且要着重写出自我与周围世界的相互关系。因此,歌德认为,传记的最主要的任务就是,"在时代的关系中描述人,指出整个形势在多大程度上阻挠了人,在多大程度上促进了人,人是怎样在这其中形成他对人和世界的看法,而且如果他是艺术家、诗人、作家的话,他又是怎样把自己的这些看法反映出来的"。这里,歌德的观点非常鲜明,一个人对人以及对世界的看法不是与生俱来的,而是在与周围环境的相互作用中形成的;一个人能有多大成就,也取决于他所处的时代。因此,歌德强调,"一个人只要早生十年或晚生十年……他就会完全变成另外一个人"。不过,歌德在强调时代关系对人的重大作用时,也没有忽略人的主观能动性。他反对把人的个性特征看做是纯粹"时代关系"的结果。歌德指出,撰写自传要避免两种危险:一是离开人的主观能动性去理解时代关系对人的影响;一是离开社会历史的环境表达人的思想变化。

要达到上述的那些要求,自传就必须有虚有实、虚实并举,以虚统实,这就是歌德给他的《我的自传》加了一个解释性副标题Dichtung und Wahrheit的原因。德语中的Dichtung一词是由动词dichten变来的,dichten的意思就是"创作文学作品",由dichten变来的Dichtung的意思就是"文

① 这本书的书名,中译本叫《歌德自传——诗与真》。"诗与真"这个译法欠妥,但因这个译法在我国流传很广,被大家所接受,因而不宜轻易改动,我们只好将错就错,继续采用通行的译法"诗与真"。

学作品"。文学作品的最基本的特点就是"虚构",它所讲的内容不是实际发生的,它讲的各种事件不是真的,Dichtung与Wahrheit(真)是相对的。因而,德国人在口语中常常说:"Was er sagt, ist blosse Dichtung und Wahrheit"(他说的话,有虚有实,虚虚实实)。歌德把他的自传定义为Dichtung und Wahrheit(有虚有实)也是基于这个词组的上述意思,这也就是说,他想借此告诉读者,他的自传不追求绝对"真实",更不追求表面真实。为此,他在不同场合对他使用的这个解释性的副标题做了说明。他在1830年1月20日向巴伐利亚国王路德维希一世解释了他为什么用Dichtung与Wahrheit这个互相矛盾的标题时说,这是经验所致,"读者总是对一些传记的真实性表示某种怀疑。为了对付这样的读者,我承认有某种虚构,而且在一定程度上并非如此不可,而是由于一种可以称为矛盾的精神所致。因为,我最真诚的追求是尽最大可能表现出我所看到的、在我的生活中起作用的真正的基本真实 (das eigentliche Grundwahre)。1831年3月30日在与艾克曼谈话时,歌德也谈到他的这部自传。他说:"这纯粹是我的生活结果。我讲一个个事实,只是为了证实一种普遍的观察,一种更高的真实。"他还说:"我把这本书叫做《虚虚实实》,是因为它通过更高的倾向脱离了低俗的现实。""脱离低俗的现实",证实"更高的真实",从而达到"真正的根本真实",这就是歌德写自传要达到的境界。既然是"更高的真实","真正的根本真实",它就不是在现实中能感觉到的真实,它隐藏在实际现实的背后,它是"虚的",而不是"实的"。因此,把歌德的自传的书名译成《诗与真》是不妥当的,因为它没有传达出歌德想要表达的意思。

值得注意的是,有人曾经建议把Dichtung(虚)与Wahrheit(实)的顺序倒过来,改为"Wahrheit und Dichtung",把"真"放在前面。歌德拒绝接受这样的建议,坚持原来的顺序;在他看来,"虚"比"实"更重要,它们两者的关系是纲与目的关系。歌德的观点是,生活中的一切都是有联系的,都源于"真正的根本真实",只有从这个根本出发,生活中发生的一个个细节才有意义。离开了这个根本,脱离了总体,只罗列一些实际发生过的事实,那看似真实,实则并没有展现出真正的真。因此,在自传中不能没有实际发生过的真实的生活事实,但是这些生活事实必须是在总体的统帅之下,也就是说,自传中不能没有"实",但必须在"虚"的统帅下。这样,撰写自传就与创作长篇小说有了某些共同之处,自传作者在处理自己的经历和回忆时有相当大的自由度。因此,我们看到,歌德在创作他的《威廉·迈斯特的学习时代》时所运用的那些形式,如叙述、描写、讲故事、编童话等等,也运用到他写的自传中。如果说,《威廉·迈斯特的学习时代》是具有自传成分的小说,那么《我的自传》就是具有小说成分的自传,书中的那个我在一定程度上也是个文学形象。



### 四 《我的自传》

《我的自传》是歌德写的第一部也是最重要的一部自传。全书共有四部,每部五卷,共二十卷。第一部1811年出版,讲的是从歌德出生到1765年的经历。第二部1812年出版,讲述歌德从1765年到1771年在莱比锡和斯特拉斯堡上大学的生活。第三部1833年出版,讲歌德大学毕业后到1774年12月在韦茨拉尔法院的经历;此外还讲到他与魏玛公爵卡尔·奥古斯特的会见以及后者邀请他去魏玛。第四部也就是最后一部1833年出版,讲到歌德与莉莉·舍讷曼订婚,他的第一次瑞士之行、在法兰克福当律师以及最后到魏玛供职。《我的自传》是用历史观念写成的历史作品,它特别强调历史环境,强调当时历史环境的独特性。有了历史环境的独特性,才有自传主体歌德自己的独特性。歌德在他的自传中清楚地表明,在他年轻时,如果没有克洛卜施托克和赫尔德,他作为作家就不会像现在这样;如果他不是从小就接触到正统基督教、虔诚派和启蒙主义者对《圣经》的批评与研究并存的局面,他对宗教就会有另外的看法。在这部自传中,还有一些段落专门写当时的社会与政治、文化与教育的状况,对1750年到1755年德国文学发展变化的表述简直就是一部精彩的文学史。另外,对与弗里德里克相遇的叙述是一篇完整的、优美的短篇小说。

### 五 《意大利游记》

《意大利游记》是1811年开始写的。最初这本书使用的标题也是《我的自传》,副标题是《意大利游记》(Aus meinem Leben. Italienische Reise)。1816年到1817年前两部正式出版时的正标题仍然是《我的自传》,《意大利游记》是副标题。只是到编《歌德全集最后手定本》时,歌德

才把“我的自传”删去，《意大利游记》成了全书的惟一标题。歌德做这样的改动，显然是考虑到这样一个事实：早先的《我的自传》与现在的《意大利游记》虽然都是自传，但不论内容还是形式，两者都有很大不同。《我的自传》的内容是根据回忆创作出来的，是精心安排的，《意大利游记》的内容是根据现成的文字材料整理出来的，看起来缺少连贯性。1786年歌德去意大利旅行，先后到了罗马、那不勒斯和西西里岛，然后又回到罗马，1788年6月返回魏玛。在此期间，歌德以日记的形式记载他在意大利的所见所闻和所感供在魏玛的施泰因夫人阅读，同时他还给魏玛公爵卡尔·奥古斯特以及在魏玛的其他朋友写信报告他的意大利之行。这些日记和书信就是《意大利游记》的基本素材。当然，歌德在使用这些材料时不是原封不动地照抄，而是精心地加工：有增补，有改写，更有删节，特别是删去了有关纯属私事和男女情感方面的内容。

《意大利游记》共有三部分，前两部分于1816年到1817年写成，日记与信札混杂在一起，看不出哪些是日记，哪些是信件。第二部分，也就是《第二次在罗马逗留》(Zweiter Romischer Aufenthalt)是十三年以后编写的，于1829年出版。第三部分的编排与前两部分不同，歌德把所有的日记和信件都系统化，从1787年6月到1788年4月按月排列，每个月同时包括“通信”(Korrespondenz)和“报告”(Bericht)两部分。此外，第三部分还包括一些别人写的文章，如莫里茨(Karl Phillip Moritz)和蒂施拜因(Johann Friedrich August Tischbein)等人的文章。第三部分还包括一些精美的记叙文，如《教皇的地毯》(Paepstische Teppische)、《幽默的圣人菲利普·内里》(Philipp Neri, der humoristische Heilige)。

《意大利游记》与《我的自传》的最大不同，是它不是从现在回顾过去，而是直面现在，写的不是从现在怎么看过去，而是记载现在的所见所闻和所感。当然，重要的还不是这两部传记之间有什么不同，而是它们的共同点，它们表述的都是世界与自我的相互关系。但是，由于《意大利游记》中的世界与《我的自传》中的世界完全不同，因而对自我的作用和影响也不同。意大利之行是歌德的一段特殊经历，在意大利，他面对的是一个崭新的世界，那里不仅有田园风光，而且有丰富的文化宝藏。在这样的环境中，歌德吸收了丰富的思想养料，灵魂得到了升华，精神上获得了“再生”。《意大利游记》就是通过对意大利的艺术作品和自然





景物的观赏来展现观赏者歌德自己在精神上的“再生”过程，而且还特别强调，这样的“再生”在任何别的地方都无法获得。因此，在《意大利游记》中对世界的描述要比在《我的自传》中广阔得多，这给人一种印象，似乎作者更看重世界，自我居于次要地位。其实，这只是一种表面现象，歌德在这部作品中并不是客观地记述他的见闻，全书的主导不是意大利，而是怀着深情体验意大利的自我。书中记述了意大利各地的风光，谈到了许多艺术作品以及人们对这些艺术作品的评价，但重要的不是这些自然风光，不是这些艺术作品以及对它们的评价本身，而是歌德自己通过观赏这些自然风景，品味艺术作品和思考对这些艺术作品的评价如何改变了自己，重新找回了自我。

《征战法国记》与《意大利游记》一样，也是在加工日记和信件的基础上写成的，它的主题也是自我与环境的关系。不过，这里的环境是另一种环境，它不是自我一直向往的并在其中获得“再生”的艺术世界，而是自我不愿接受又不得不接受的战争环境。书中的自我是被迫到前线的，因而他始终保持旁观者的身份，他冷静地观察自己以及别人对战争的反应。

歌德的自传在他的整个创作中，特别在他的晚年创作中，占有重要地位，他的自传《我的自传》与诗歌《西东合集》、小说《威廉·迈斯特的漫游时代》、戏剧《浮士德》第二部一起构成他晚年的巅峰之作。歌德的自传不仅具有极高的文学价值和史诗价值，而且它还开辟了德国传记文学的新时代。19世纪中叶，德国出现了传记热，一些重要作家的传记相继出版，如《洪堡传》(Humboldt, 1856)、《赫尔德传》(Herder, 1877—1885)、《克洛卜施托克传》(Klopstock, 1866—1872)、《莱辛传》(Lessing, 1844—1892)等。

## 第三节　诗歌

歌德晚年诗歌的一大特点就是以诗集和组诗为主，其中最重要的的诗集和组诗是《西东合集》(West-Oestlicher Divan, 1819)、《爱欲三部曲》(Trilogie der Leidenschaft)和《中德四季杂咏》(Chinesisch-deutsche Jahres-und Tageszeiten)。还有一点值得注意，那就是《西东合集》与《中德

四季杂咏》是歌德晚年神游东方的结果。

## 一 神游东方

歌德1828年3月11日与艾克曼谈话时谈到伟大人物，他说这些伟大人物"是一些有天才的人，他们的独特之处，就是他们一再经历青春，而一般人只有一次青春"。接着他回想起他自己十年或十二年前，也就是解放战争以后的那些幸福的日子，在那些日子里他"潜心创作《西东合集》的那些诗"，并且强调"当时我有充足的创作力，往往一天内写两首乃至三首诗，并且不管是在田野，在车上，还是在旅馆里"。这就是说，像《罗马哀歌》一样，《西东合集》也是歌德再度恢复青春、获得再生的产物。不过，《罗马哀歌》是歌德在意大利接触到古希腊罗马的文化艺术从而克服精神和创作危机以后写成的，而《西东合集》则是他神游东方获得再生、恢复了创作青春的结果。

从1806年拿破仑进驻魏玛到1813年10月中旬莱比锡战役拿破仑失败，歌德面对的是一个纷乱的、颠倒的世界，他虽然十分厌恶这种局面但又无能为力，十分无奈。再加之挚友席勒的逝世以及自己也常常有病在身，让他觉得自己的生命已经快到尽头。这些外在的和内在的原因，使歌德陷入了精神和创作的危机，创作激情锐减，文学创作虽然没有完全中断，但诗歌这种只有激情四溢才能创作出来的文学种类却处于停滞状态。这时，歌德除了回顾自己的过去，历史地认识自己以外，就是做些科学研究，特别是关于颜色的研究。不过，也正是在这一时期，歌德接触到东方文化，并对它进行研究，最后决定逃向东方。他读马可·波罗的游记，研究中国的人文地理。他在1813年11月10日写给克内贝尔的信中说："有时我与其说在干点什么，毋宁说是消遣。我从事各种各样的事情，特别是我勤奋地研究了中国以及与其有关的事情。我把这个重要的国度几乎是保存好又划分开，以便必要时——就像现在这样——逃亡到那里，自己置身于一个崭新的环境，哪怕只是在思想中，也是有裨益的。"对欧洲人来说，"东方"是个很广阔的地区，凡是在欧洲以东的地方都是东方，它不仅包括阿拉伯国家和波斯，还包括印度和中国。另外，由于《圣经》里的故事发生在东方，其中人物都是东方人，因而一些欧洲人把东方看做人类历史和宗教开始的地方。歌德早已对东方十分神往，



它把东方人看做人类的"始祖"（Patriarch）。特别是19世纪初，欧洲政局动荡，秩序纷乱以及由于工业革命带来的道德沦丧，人性异化，歌德就更觉得东方值得向往，因为那里还保存原始的自然状态，那里还有在欧洲已经难以见到的自然朴实的智慧和纯洁完善的人性。因此，神游东方，就如同游历意大利一样，是思想的解放，生命的回归，是摆脱危机，获得"再生"。这次歌德获得"再生"的直接原因有两个：一是读了波斯14世纪诗人哈菲兹（Hafis）的诗；一是故乡行。

1814年6月歌德开始读哈菲兹诗集的德文译本，他立即被哈菲兹的诗所吸引，他从中发现了自己，产生了强烈的共鸣。哈菲兹生活在波斯被蒙古占领的时代，但他以一种平稳的心情面对异族侵略和政治动荡。他歌唱夜莺和玫瑰，美酒和爱情；他舍弃一切别人不愿舍弃的东西，他总是感到知足和快乐。但是，另一方面，他又不媚俗，不断与庸俗作斗争，他面对强大的征服者帖木儿保持住了他自己的诗人世界。哈菲兹的这种态度，这种心境，与歌德在拿破仑占领德国期间的态度和心境十分相似，因而哈菲兹的诗让歌德看到了一个崭新的广阔的诗的世界，并为他逃向东方打开了一片新天地。

也是在1814年拿破仑发动的战争结束了，人们又可以自由旅行了。1814年、1815年的夏秋之交歌德两次回到他自从1797年以来就没有回去过的故乡。六十五岁的歌德回到他的出生地法兰克福，遇见了老友和新的一代，过去的一切又浮现在他的眼前。他来到了与法兰克福紧挨着的威斯巴登，在那里的温泉沐浴，身体恢复了健康。更为重要的是，歌德在那里遇见了玛丽安娜·冯·韦雷梅尔夫人（Marianne von Willemer），两人情投意合，彼此相爱。在海德堡歌德参观了勃阿色雷（Melchior Boisseree）收藏的德国中世纪的绘画，遇到一个叫保鲁斯（Paulus）的青年，此人给歌德留下深刻印象。在整个旅行过程中，歌德都把哈菲兹的诗集带在身边，随时阅读。

歌德对东方文化的憧憬，哈菲兹的诗给他的启迪和力量，故乡行给他的感受，特别是与韦雷梅尔夫人的恋情——这一切汇集在一起，给了歌德"再生"的力量，激起他写诗的欲望，给了他写诗的灵感。他诗兴大发，诗如泉涌，1815年和1816年写下了大量的诗，最后辑成一个集子，于1819年出版，这就是《西东合集》。

## 二 《西东合集》

《西东合集》是歌德晚年诗歌的代表作，属于歌德创作中的经典。这部诗集的最大特点，就是西东结合，以西为主，因此标题是“西一东”；但为了强调这部诗集的异国风味，特别是与波斯的关系，标题中还采用波斯语中的“Divan”(诗集)这个词。歌德虽然没有直接采用或改写过哈菲兹的任何一首诗，但这个诗集与哈菲兹本人以及他的诗有密切关系是显而易见的，因而歌德最早为这部诗集选用的标题是《始终与波斯歌手穆罕默德·舍姆泽丁·哈菲兹的诗集相关联的德语诗集》(Versammlung deutscher Gedichte mit stetem Bezug auf Divan des persischen Saengers Mohamed Schemseddin Hafis)。后来歌德觉得这个标题过于直白，就采用了含义更加宽泛的标题《西东合集》，但这并没有削弱这部诗集与哈菲兹的关系。在这个诗集的诗中，德国的美因茨河变成了能使人返老还童的基色泉，韦雷梅尔夫人变成了哈菲兹诗中的美女苏来卡，歌德在海德堡遇到的那个青年保罗斯变成了聆听诗人传授人生智慧的酒保，被困在莫斯科的拿破仑变成了在严冬中受苦的帖木儿。歌德自己在诗中时而是读者，时而是诗人，时而是东方商人，时而是基督徒，时而是穆斯林，时而是古希腊的崇拜者，时而是拜火教的弟子。哈菲兹也在诗中出现，他时而歌唱，时而被歌唱；同时，歌德化身为哈菲兹，哈菲兹化身为歌德。总之，西方与东方，德国与波斯，歌德与哈菲兹，来回变动，实为一体，充分体现了歌德认为的东西方文化是“孪生兄弟”的观点。当然，歌德并没有因此抹煞东西文化之间的差异，他在强调东西方文化一体性的同时，也清楚地表明，对德国人来说东方文化仍然是一种外来文化。因此，在诗中保留了大量外来的人名、地名以及各种典故和比喻；而且歌德认为，只有通过东西方的对照乃至对立才能产生诗的力量，只有把本土的也就是德意志的人与事与外来的也就是波斯的人和事混杂在一起，才能使诗具有无穷的魅力。

不过，由于《西东合集》采用了大量一般德国人并不熟悉的外来的人名和地名，典故和比喻，给一般读者理解诗造成了很大困难。更值得注意的是，歌德写这些诗的时候不是像过去那样，力求简洁明了，让读者直接体会诗的意境，而是力求典雅，让读者通过反复思考揣摩诗中含



义。诗不是贴近读者，而是与读者保持距离，读者想要享受这些诗提供的美，就必须用力克服这一距离。这样，《西东合集》的另一个特点就是难懂。歌德意识到他的这部诗集的这个特点，因而在出版时又撰写了篇幅超过了诗集本身的《注释与评述》(Noten und Abhandlungen)附在诗的后面，对波斯和阿拉伯的历史、宗教、人物、生活结构、文学传统等做了详细的介绍和评述。另外，歌德还亲自撰写《预告》(Goethes Ankündigung des West-Oestlichen Divans)，发表在1816年的《晨报》(Morgenblatt)上，对诗集中各篇的内容作了简明扼要的介绍。可惜的是，歌德的这些苦心和他那广博的东方学的知识并没有帮助他争取到更多的读者。《西东合集》出版后，读者寥寥，只印了一次还长期卖不出去。《西东合集》的价值，是经过学者长期研究和阐释逐步被认识的，它被看做经典，并被读者接受经历了一个很长的过程。

《西东合集》共有十二篇，它们是《歌手篇》(Buch des Saengers)、《哈菲兹篇》(Buch Hafis)、《爱情篇》(Buch der Liebe)、《观察篇》(Buch der Betrachtungen)、《怨恨篇》(Buch des Unmuts)、《格言篇》(Buch der Sprueche)、《帖木儿篇》(Buch des Timur)、《苏来卡篇》(Buch Suleika)、《警喻篇》(Buch der Parabeln)、《巴斯人篇》(Buch des Parsen)、《乐园篇》(Buch des Paradieses)。这十二篇的每一篇都自成一体，都有它的主题和中心，但整个十二篇又是一个完美的整体，歌德在1815年5月17日给策尔特(Karl Friedrich Zelter)的信中也惊叹“这是一个令人惊讶的整体”。在《预告》中，歌德特别强调了《歌手篇》的第一首诗的重要性，他说：“关于全书的意义和目的，题作《逃亡》的第一首诗立即给我们充分的认识。”接着，他引用了这首诗，这是《预告》中引用的惟一的一首诗。

逃亡

北方西方南方解体，
王座倒塌，王国颤栗，
你逃亡吧！在纯洁的东方
品尝始祖国度的空气，

投身爱情、饮酒、歌唱，

基色泉使你重返青春。

这首诗的标题《逃亡》的原文是Hegire，它是阿拉伯语Heschra的法语拼法，它指662年穆罕默德从麦加迁徙到麦地那，伊斯兰人从此进入了一个新时代，662年被定为伊斯兰世界的纪元元年。歌德用这个词作标题有两层含义：一是这首诗对作者来说是新时代的开始；二是诗人要从污浊的原住地西方逃向纯洁的东方，在那里神游。在《预告》中引了这首诗以后，歌德接着还写道："作者把自己看做一个旅游者，他已经到了东方，他喜欢那里的风俗、习惯、事物、宗教思想和各种见解，甚至他并不拒绝人的猜疑，说自己是个穆斯林。"

这首诗的头两行是对当时欧洲政局的概括：拿破仑的军队在北方曾深入到挪威和俄罗斯，在南方到了意大利和埃及，在西方占领过葡萄牙和西班牙。神圣罗马帝国以及拿破仑自己建立起的帝国已经崩溃，奥地利、西班牙、葡萄牙、丹麦、普鲁士以及德意志的其他邦国的王朝奄奄一息。包括"北方西方南方"在内的整个欧洲充满颓势，到处是乌烟瘴气，混乱无序。在这种情况下，惟一的出路是离开欧洲，逃向东方，逃向"始祖的国度"，那里还保持着原始自然状态的"纯洁"，那里生活还充满欢乐，有"爱情、饮酒、歌唱"。基色(Chiser)是摩西的同时代人，他身着绿色衣服，绿色是春天的自然色，他是生命之源。据说，哈菲兹数十天不吃不喝，基色递给他一杯水，他喝了后精神焕发，获得了诗人的头衔和不朽的荣誉。诗人显然是希望，到东方以后能饮基色泉的水，使自己恢复青春，使欧洲恢复到东方现在的那种状态。

《西东合集》中的诗常常含有深刻的哲学道理和生活智慧，《幸福的渴望》(Selige Sehnsucht)就是一例。这是《歌手篇》中的一首诗，歌德把扑灯蛾当做歌颂对象，在诗中称它为"蝴蝶"(Schmetterling)。扑灯蛾追求光明，为了光明不惜自我牺牲，由此引出了"死与变"的辩证关系。一开头，诗人就强调，他只能向"智者"，而不能向"众人"传授生活智慧。因为，这些"众人"只满足于生活的表面现象，对深刻的生活智慧总是采取冷嘲热讽的态度，他们不能理解诗人为什么要"赞美渴望在火焰中死亡的生者"。诗的最后一节是："只要你不曾有过 / 这样的经验：死与





变 / 你在这阴暗的尘世 / 就是一个忧郁的过客"。"死与变"的德文原文是stirbe und werde。动词werden既有"变"也有"完成"的意思，因而"死与变"的关系就是牺牲与完美的关系。没有牺牲就没有完美，要完美就得有牺牲。这样的生活智慧一般人无法接受，他们只图眼前的实利，不愿有任何的牺牲，他们永远达不到完善。

《苏来卡篇》是这部诗集的中心，是整个诗集中篇幅最长的一篇。《苏来卡篇》也是歌唱爱情，但它与《爱情篇》不同，它不是表现各色各样的爱情，塑造各种各样相爱的人物，而是只讲两个具体的人即哈特姆(Hatem)与苏来卡(Suleika)之间的爱情。哈特姆与苏来卡都是"特殊"，他们之间的爱情也是"特殊"，但歌德一贯的创作原则是由特殊到一般，他在这里也赋予哈特姆与苏来卡之间的"特殊的"爱情以一般的意义，因而这一篇被看做是所有恋人的必读书。哈特姆是个年迈的老人，苏来卡是个美丽漂亮的少女，他们彼此相恋，他们之间的轮唱是这一篇的主体。在轮唱中反复出现的一个主题就是舍弃与获取的关系：得到对方的爱是一种获取，但要得到对方的爱自己就得有所舍弃，因而爱情是舍弃与获得之间辩证地相互作用的结果。另一个常出现的主题就是在爱情中乞丐比皇帝更强大。哈特姆有一次开玩笑地对苏来卡说，如果他是个皇帝，他就能给她一切。但他马上又说："财富有什么用？真正使人富有的是爱情，即使这个爱人是个乞丐。"财富与爱情无关，皇帝虽然有财富，但他不懂爱情；乞丐虽穷，但他懂得爱情。爱情是精神财富，绝非物质财富所能代替。

歌德是个对立统一论者，他认为善与恶、美与丑、好与坏等等都是对立的统一。同样，男女之间的爱情也是对立的统一，男与女是人的两极，他们各自独立，又相互依存，只有男女结合才是人的整体。正是根据这种思想安排了哈特姆与苏来卡之间的轮唱，既然是两人轮唱，就是两种声音，但这两种声音是在彼此交流，因而构成一个整体。歌德的这个思想也体现在《苏来卡篇》的一首题为《二裂叶银杏》(Gingo Biloba)一诗中。银杏树原产中国，歌德非常喜欢这种树，魏玛种的那棵银杏树据说是歌德让人从中国移植来的。银杏的叶很有特点，当中有缺口，好像是既分又合的样子，因而学名叫"二裂叶"(Biloba)。歌德利用银杏叶的这个特点比喻亲密无间的爱情，并把这首诗献给玛丽安娜·冯·韦雷梅尔

夫人。两个情人就像银杏叶一样，既是一体，又彼此分离，因而诗人在诗的结尾说：“你不觉得在我们的歌里 / 我也既是单又是双吗？”“既是单又是双”，这已经成为对处于热恋中的情人最贴切的表征。

### 三 《爱欲三部曲》与《中德四季杂咏》

《西东合集》出版以后，歌德还写了许多诗，其中最主要的有两组，即《爱欲三部曲》和《中德四季杂咏》。

玛利浴场（Marienbad）和卡尔浴场（Karlsbad）是波西米亚的两个著名的疗养区，歌德常常到那里去疗养。1806年歌德在卡尔浴场疗养时认识了莱韦措夫人，两人相爱。十五年后即1821年歌德在浴场又遇到了莱韦措夫人，不过这次吸引歌德的不是夫人本人，而是她的女儿乌尔利克。乌尔利克在斯特拉斯堡学习，对歌德一无所知，但她喜欢这位老人，每天陪他散步。1822年夏季歌德再次来到玛利浴场，又与乌尔利克相遇，他们俩还是天天在一起。1823年春歌德得了重病，康复后于7月中旬去玛利浴场疗养，又与乌尔利克相遇。歌德刚从重病中恢复过来，全身充满力量，好像生命又重新开始。乌尔利克使他又想起了五十年前在斯特拉斯堡上学时与他相爱的弗利德利克的身影，七十四岁的老人对只有十九岁的少女产生了不可遏制的爱。先在玛利浴场后在卡尔浴场，五个星期两人始终在一起，歌德——据他给他儿子的信中说——享受到了“身体上的和精神上的舒适”。歌德向乌尔利克求婚，但由于周围人的反对和乌尔利克本人的犹豫未能成功，他们不得不在1823年9月分手。分手给歌德带来了巨大的痛苦，于是写下了不朽的名诗《玛利浴场哀歌》（Die Marienbader Elegie），表现了相爱的幸福，更表达了失恋的痛苦。

1824年是《少年维特的烦恼》出版五十周年，出版社要出纪念版，请歌德写篇序言。这时，前一年在玛利浴场的爱情经历又出现在歌德的脑际，他觉得自己与乌尔利克相爱和分离的经历与维特的命运十分相似，于是写下了一首悲凉的诗《致维特》（An Werther）。在这首诗中，维特不再是文学形象，而是诗人的朋友或兄弟。这位朋友或兄弟与诗人有同样的命运，只是先诗人而去，“我被选中留下，你被选中离去 / 你先我而去——你并没有多大损失”。





1823年歌德在玛利浴场时曾聆听波兰钢琴家玛丽亚·屈玛诺夫斯卡的演奏，音乐让歌德激动得流下眼泪，眼泪化解了他失恋的痛苦。于是，在这位钢琴家的纪念册上题了三节诗，题为《化解》（Aussöhnung）。

歌德在编他的《歌德全集最后手定本》时，把上面提到的三首诗和在一起，称为《爱情三部曲》。从写作的时间来看，《致维特》在三首诗中是最晚写成的，但歌德把它放在第一位，作为三部曲的序曲。《哀歌》居中，而最早写成的《化解》放在最后，作为尾曲。

歌德神游东方的最后一个产品是组诗《中德四季杂咏》。1827年1月31日歌德对艾克曼说：“……在没有见到你的这几天，我读了很多东西，特别是读了一部中国小说，现在还在读。我觉得这是一部很值得注意的小说。”歌德读过中国小说《玉娇梨》的法文译本以及粤剧唱本《花笺记》的英译本，这些作品给歌德留下深刻印象。19世纪初的欧洲人对中国文学所知甚少，那些到了中国的欧洲人常常把他们碰到的二三流的中国作品当做中国文学的经典介绍给他们的欧洲同胞。可是，歌德却从这些译文很差的二三流的中国作品中悟出了中国人的生活和道德观念，看出了中国艺术的特点。他特别注意到中国人与自然的关系，关于人与自然实属一体的思想更使他感到兴奋不已。所有这些都激发了歌德的写诗激情，他要把中国的这些特点也体现在他的诗中。1827年5月歌德住进了位于魏玛英国公园内的住所，整天与大自然直接接触，写下了《中德四季杂咏》，共十四首诗。这十四首诗全都是咏物诗，诗中写的都是自然景观、动物和植物，但在这些直接对象背后却隐藏着深刻的道理，第八首诗就是一例。第一节的头两行：“暮色从上徐徐落下 / 身边的一切变得遥远。”上与下，远与近之间在不停地运动，天与地相互吸引又彼此排斥，万物在“金星美好的柔光”与“黑沉沉的阴暗”之间来回波动。第二节是转折：“这时在东方 / 我感到月的光辉。”月光代表伟大的永恒不变的“世界灵魂”，感到它就找到了一切变动的基准点。因此，生活虽然千变万化，但因有这个基准点，心里就感到踏实。另外，代表永恒的月光洒满大地，驱散了黑暗，尘世的一切纷争全部消除，智者可以平静地生活。

# 第四节　长篇小说

在歌德晚年的创作中，长篇小说占有重要地位，《亲合力》(Die Wahlverwandtschaften, 1809) 和《威廉·迈斯特的漫游时代》(Wilhelm Meisters Wanderjahre, 1821—1829)这两部小说都是歌德的代表作，德国文学中的经典作品。

## 一《亲合力》

歌德于1808年开始写这部小说，原计划写一部中篇小说(Novelle)，放到长篇小说《威廉·迈斯特的漫游时代》里面，但到1809年写成时却成了一部长篇小说，《威廉·迈斯特的漫游时代》容纳不了它。于是，1809年10月《亲合力》作为长篇小说单独出版。

(一)"亲合力"



这部长篇小说的标题是"亲合力"，亲合力本是一个化学名词。歌德为什么把这样一个化学名词当做小说的标题，他如何理解亲合力，这里的奥妙是理解这部小说的关键。亲合力这个化学名词最早是由瑞典人贝格曼(Tobern Bergman)提出来的，他在1775年出版的著作中用拉丁语attractio electiva指称这种化学现象。1782年德国人塔布尔(Hein Tabor)翻译贝格曼的著作时把中文译成"亲合力"的那个名词译成Wahlverwandtschaft，歌德就是受了塔布尔译文的启发写成这部小说，并把标题定为Die Wahlverwandtschaften。Wahlverwandtschaft是个复合词，由Wahl(选择)和Verwandtschaft(亲合关系，亲属关系)两个词组成，它包含两个意思，即"选择"和"亲合关系"，如果按照德文译成中文，那就应当叫做"有选择的亲合关系"。也就是说，德文的译法是基于这样的知识：元素与元素之间不仅有亲合关系，而且这种亲合关系是有选择的。歌德就是这样理解这个化学名词以及它所包含的意思；同时他还认为这种有选择的亲合关系也适合于人与人之间的关系，特别是适合人与人之间的婚姻关系，他的这部小说就是要印证这一点。

为了让读者了解他对"有选择的亲合关系"的理解，他特地在小说的第一部分第四章让爱德华、上尉和夏洛蒂三个主人公就这个问题展开深入的讨论。上尉首先对"亲合"下了个定义："那些在相遇时很快就



彼此抓住对方不放，并互相规定对方的自然物，我们就称它们是亲合的(verwandt)。"这种"亲合性"(Verwandtschaft)在碱性物质与酸性物质那里表现得非常明显，"它们彼此是对立的，但也许正因为是对立的，它们才坚定不移地相互寻求，彼此捕捉，改变形态，构成一种新的物体"。上尉还以石灰为例说明所有的酸性物质都对石灰表现出一种"巨大的好感"和"强烈的结合欲"。夏洛蒂听了上尉的话后，马上把这种自然现象引申到人与人的关系上来。由于德文里的verwandt一词通常是指有血缘关系的亲属，因而夏洛蒂认为，上尉说的亲合不仅包括由于血缘关系而形成的亲合关系，而且还包括"精神的和灵魂的亲合"(geistes-und Seelenverwandt)。她还认为，"正是以这样的方式，人与人之间才产生了真正诚挚的友谊，因为正是相对立的特点才使结合成为可能"。在亲合关系中，夏洛蒂喜欢结合，爱德华与她相反，他强调分离，而且认为"只有当亲合关系引起分离的作用时，那才是饶有兴趣的"。上尉在解释"亲合"这种现象时，始终保持了客观的态度，他既不像爱德华那样只强调分离，也不像夏洛蒂那样只喜欢结合。他还以石灰为例，对亲合作了进一步解释。他说如果把石灰放进稀释的硫酸中，"就会产生一种分离，形成一个新的化合"。他强调，像这样的情况，"人们有充足的理由使用有选择的亲合关系(Wahlverwandtschaft)这个词，因为它确实让人觉得，好像一种关系优于另一种关系，选用这一种关系并弃用另一种关系"。



夏洛蒂为经过硫酸稀释从石灰石里释放出气体表示惋惜，希望它也能找到一种物质可以与它结合。爱德华很敏感，他觉得夏洛蒂的话是指他与夏洛蒂和上尉的关系，他说"在你的眼里，我就是石灰石，我这个石灰石被作为硫酸的上尉捕捉住，失去你的青睐，变成一块毫无感觉的石膏"。夏洛蒂反驳说，这么说只是一个比喻；不过，她也沉痛地指出："遗憾的是，我的确知道很多这样的情况：一种看起来牢不可破的两个人的结合，由于第三者偶然介入而遭到破坏，原来结合得很好的一个人被驱逐到没有着落的地方。"爱德华对这种情况并不感到惋惜，因为他想到化学家"会让一个第四者加入其中，使每一个都不落空"。上尉赞同爱德华的观点，他说："这种吸引，这种亲合，这种离弃，这种结合，人们真的可以用十字交叉表达出来：四者迄今两个两个结合在一起，如果让它们彼此接触，它们的状态会离开原来的结合，形成新的结合。"为了更

清楚地表达他的观点，上尉还用A，B，C，D来代表四者的关系。A与B亲密地结合在一起，用各种手段和某些强力都不能使它们分离。C与D也处于同样的情况。现在，让这两对相互接触，A就会投向D，C投向B，而且人们不能说谁离开了谁，谁先同另一个相结合。爱德华听了以后异常兴奋，马上把这个公式运用到他与夏洛蒂这对夫妻身上。他说，夏洛蒂就是A，他就是B，上尉是C，现在缺的D应该是奥狄莉。夏洛蒂虽然不赞成爱德华把上述公式直接套在他们之间的关系上，但她觉得他们三个人能聚在一起是一种幸福，而且她宣布，她已经决定把受她监护的外甥女奥狄莉从寄宿学校接来。这样，A，B，C，D四个人就齐了。

两对四个人的十字交叉就是《亲合力》这部小说的故事情节的基本框架，或者更直白地说，这部小说的故事情节就是要展现由有选择的亲合关系而产生的十字交叉。小说的故事中除了前面已经提到的夏洛蒂、爱德华和上尉三个人以外，还有奥狄莉。夏洛蒂和爱德华是一对夫妻，他们过着平静和谐的生活，但自从上尉和奥狄莉先后来到他们的庄园后，爱德华爱上了奥狄莉，夏洛蒂与上尉也是含情脉脉。这里，爱德华是积极主动的，他决心与夏洛蒂离婚，然后与奥狄莉结婚。起初夏洛蒂反对与爱德华离婚，全力维护她与爱德华的婚姻关系。奥狄莉内心里深深爱着爱德华，但考虑到如果她与爱德华结婚就会损害对她恩重如山的夏洛蒂的幸福，她不能答应爱德华的结婚请求。正是由于情感与理智的尖锐矛盾，使奥狄莉心烦意乱，在她抱着爱德华与夏洛蒂的孩子划船回家的路上一失神，孩子落入水中，抢救无效死亡。她觉得孩子的死完全是由于自己的原因，自己是有罪的。激烈的思想斗争和内心痛苦，使她得了厌食症，最后死亡。奥狄莉死后，爱德华悲痛欲绝，终日思念奥狄莉，最后由于心力衰竭死亡，死后夏洛蒂把他们俩葬在一起。

（二）“魔力”

这里，就产生一个问题，这种“有选择的亲合关系”是一种什么样的力量，它为什么能使本来十分牢固的结合发生分解？对此，上尉在上面谈到的讨论之后有一段说明。他说，这样的事例很多，但无法用语言表达，只有通过实例才能看清楚。他说：“这些表面上是僵死的，但内在的时刻都准备活动的物质，一直在相互寻求，彼此吸引，彼此破坏，相互吞食，彼此消耗，随后最亲密的结合中又产生出再生的、新的、意想不到的



形态。”但是，上述这些过程“我们的感官几乎没有足够的感知力能够真正观察到它们，我们的理智几乎无法把握它们”。我们只能看到上述过程的最后结果，并且“相信它们有永恒的生命，甚至有思想，有理智”。这也就是说，“有选择的亲合关系”是我们的感官难以感觉到的，我们的理智难以把握住的、但又确确实实在起作用的一种力量。这种力量就是歌德一直都十分看重的、到了晚年更加强调的“魔力”(das Dämonische)。

因此，歌德正是看到了新发现的化学中的“亲合力”符合他对于“魔力”的理解，他才决定写《亲合力》这样一部小说。这样，要理解《亲合力》这部小说，就得先知道歌德如何理解“魔力”。歌德在他的自传《诗与真》第四章第十二卷写道：“我相信在自然里头，不管是有生命的还是无生命的，不管是有灵魂的还是无灵魂的，都会发现有某种东西存在，它总是在矛盾中显现，因而无法用概念，更不能用言辞来表达。这种东西不属于神，因为它是非理性的；它不属于人，因为它没有理智；它不属于魔鬼，因为它是行善的；它不属于天使，因为它常常让人觉得它是幸灾乐祸。它与偶然相似，因为它不是一种序列中的一环；它近似天意，因为它暗示某种联系。一切限制我们的东西，它好像都可以突破；我们赖以存在的一切必然因素，它好像都可以随意支配；它收缩时间，扩展空间；它好像只喜欢不可能，排斥可能，蔑视可能。这种东西好像能进入一切其他事物之中，能把它们分开，能把它们结合在一起。我们仿效古人以及有类似感觉的人的做法，把这种东西称为魔力(dämonisch)。”歌德对“魔力”做了上述界定后，还特别强调“它与人有一种最奇特的关系。它形成一种势力，即使与世界的道德秩序不是直接对抗，也会打乱世界的道德秩序”。这就是说，魔力与道德是相悖的，但这并不意味着魔力是一种破坏的力量。当艾克曼1831年3月2日问歌德《浮士德》中梅菲斯特有没有魔力的特征时，歌德回答说：“没有。梅菲斯特的本质太消极了，而魔力是在完全积极的行动中显现的。”在这次谈话中，歌德还说：“魔力就是那种理智和理性无法解释的东西。我的天性中没有这种力量，但我受制于它。”这也就是说，除了个别特殊天才，对包括歌德自己在内的一般人来说，魔力不是人自身内部的一个力量，而是一种外部力量，人受制于它。我们了解了歌德关于“魔力”的这些论述，再谈《亲合力》这部小说，就会发现小说中的四个主人公爱德华、夏洛蒂、上尉和奥狄莉都受魔力

的支配，虽然表现方式不同，所受程度也不同。

魔力在这部小说中首先表现命运，而命运就是一种不知来源、不知去向、突然发生、无法解释、不受人的控制但又支配人的力量。夏洛蒂从一开始就受命运的支配。当爱德华提出想请上尉来他们的庄园时，夏洛蒂有些犹豫，因为她预感到上尉的到来会破坏她与爱德华的夫妻关系。但不久她还是同意上尉到来，而且还主动把奥狄莉接来，形成一个两男两女的群体。更不可思议的是，在爱德华与奥狄莉相爱的同时，她与上尉也相互爱慕。当然，夏洛蒂与爱德华不同，她不是完全听任命运摆布，而是竭力与此抗争。她竭力克制自己对上尉的感情，全力维持她与爱德华的婚姻关系，但最终她还是不得不向命运低头。当她从上尉那里得知，爱德华坚决要与奥狄莉结合时，她违心地同意离婚，因为她终于明白命运是不可能抗拒的，她说："有些事情是由命运顽强地主宰着。理性和美德，义务与一切神圣的东西与它对抗都无济于事。它认为是对的，那就得发生，我们认为不对也不行。我们可以表示我们的愿望，但最终还是它说了算。"（第二部第十四章）

同夏洛蒂一样，奥狄莉也受魔力的控制。她在写给朋友的信中谈到她的处境时说："我已滑出了我的轨道，我不会再回到原来的道路。一种怀有敌意的魔力获得了支配我的力量，它好像从外部阻止我这样做，但愿我的心与我自己保持一致。"（第二部第十七章）奥狄莉是一个纯洁的少女，过着平静的生活。受魔力的支配，她爱上了爱德华，离开了原来的生活轨道。她与爱德华相爱从道义上破坏了夏洛蒂的幸福，孩子落水更使她感到自己有罪，因而理智告诉她，断绝对爱德华的痴想，远离他，不再见到他。但是，情感上她并没有放弃对爱德华的爱，她只是把这个爱藏在内心里，她竭力克制自己，使自己情感能与自己的理智保持一致。但这只是她的主观愿望，实际上她以及爱德华受一种魔力的吸引，他们俩总是要走到一起。还是在第二部第十七章叙事者有这么一段叙述："像以前一样，他们俩（指奥狄莉与爱德华）都对对方有一种无法描述的像魔力一样的吸引力。他们住在同一屋檐下，即使他们谁也没有想到谁，他们都在做别的事情，奔波于各种社交活动之间，他们也会相互接近。如果他们同在一个客厅，不用多少时间，他们就会面对面地站着，或肩并肩地坐着。只要一靠近，他们就能得到安慰，得到完全的安慰。而且





只要靠近就足够了，用不着互送秋波，用不着语言表情，用不着接触抚摸，只要完全是两个人在一起就足够了。然后，他们就不再是两个人，而是一个人，是处在无意识的、完全的快乐之中的一个人，对自己、对世界都感到满意的一个人。甚至会有这样的情况，假使有人把他们当中的一个人留在房子的一端，那另一个人也会逐渐地、不知不觉地向那个人走去。对他们来说，生活是个谜，他们只有在一起才能解开这个谜。"

魔力在小说中还表现为默契。夏洛蒂会弹琴，爱德华爱吹笛子，但吹得很差，任何人都难以与他合奏。就是夏洛蒂也与他配合不好，只是夏洛蒂知道如何迁就他，适应他，他们俩才勉强能把一首曲子演奏完毕。爱德华与奥狄莉合奏就完全是另外一种情景，他们俩自然而然就演奏到一起，两个人的演奏自然地合二为一。爱德华与奥狄莉的这种默契还表现在另一件事上。奥狄莉主动要求为爱德华抄稿子，抄完之后把原稿与抄件一起交给爱德华。爱德华惊讶地发现，奥狄莉写的字与他写的一模一样，特别是结尾部分简直就像他自己写的一样。爱德华激动万分，举起他的胳膊，大声喊道："奥狄莉，你爱我。"随后两个人拥抱在一起，是谁先拥抱谁，这无法辨别出来。

（三）婚姻问题

《亲合力》这部小说，除了展现"魔力"的存在以及它所起的作用以外，还表现了生活中经常碰到的爱情与婚姻的矛盾。这部小说的时代背景是贵族社会向市民社会的过渡期，小说中四个主要人物都是有教养的、市民化的乡村贵族。贵族注意的是社会关系和家族利益，市民看重的是个人爱好和个人幸福。这种区别反映在婚姻问题上，就呈现这样的景象：贵族婚姻的出发点和归宿是家族的利益，通过婚姻，家族地位应当是提高而不是降低，财富应当是增加而不是减少。与此相反，市民婚姻的基点是两个人之间的感情。爱德华与夏洛蒂的婚姻经历就反映了从前者到后者的过渡。年轻时他们是一对恋人，但由于家族的需要，他们放弃对对方的爱，接受了家族的安排，与他们并不爱的人结成夫妻。但是，随着他们的市民意识的萌发和增强，他们越来越不能忍受这种没有爱情的婚姻，十余年以后他们终于结成夫妻。因此，爱德华与夏洛蒂结成夫妻意味着从贵族婚姻向市民婚姻的过渡。但是，过渡毕竟只是过渡。他们俩年轻时对对方都充满爱的激情，这种激情现在已经消退，他

们的结合只是对年轻时无法实现的一种美好愿望的补偿，因而他们婚后享受到的不是幸福，而是平静。他们隐居在偏僻的庄园，过着几乎与世隔绝的生活。这种生活不可能持久，一旦受到外来的刺激，就很容易遭到破坏。因此，上尉和奥狄莉的到来所引起的变化就不足为怪了。

爱德华与夏洛蒂的婚姻也是没有爱情的婚姻，这就是说，小说中所有现成的婚姻都是没有爱情的婚姻。与此相关联的另一方面，是真正相爱的人无法结为夫妻。爱德华与夏洛蒂年轻时相爱不能成婚是如此，爱德华与奥狄莉真正相爱但在现世无法成亲更是如此。由此可见，冷酷的现实就是：相爱的人不能结为夫妻，成为夫妻的人没有爱情。当然，这并不意味着建立在爱情基础上的婚姻完全不可能。这种可能性是存在的，为此歌德在这部小说的第二部第十章插入了一个故事，题目是《奇异的邻家孩子》(Die wunderlichen Nachbarkinder)。故事中有一个男孩，一个女孩，他们是邻居，从小在一起玩耍，谁也不让谁，尤其是那个女孩总要设法压倒对方。他们这样对待对方，实际上是下意识地爱对方的一种表现。长大以后，他们又聚在一起，女孩主动向男孩示爱，但男孩没有察觉出来。女孩以为男孩拒绝她的求爱，就在一次他们一起乘船在水上游玩时，女孩纵身跳入水中，以表示得不到男孩的爱宁肯死。男孩赶忙跳入水中，把女孩救起。女孩的行动唤醒男孩对女孩的爱，他们俩决定结婚，同时他们的决定也得到各自父母的赞同和支持，也就是得到社会的认同。如果我们把这个故事同小说中的故事相比较，就会发现有趣的不同之处：首先是结局的不同，前者的结局是两个相爱的人终成眷属，后者是相爱的人只有死亡后才被葬在一起；长篇小说中的那个男孩是掉入池塘里被淹死的，小故事中的女孩是跳进河流中被救出。池塘与河流的最大不同，就是一是静，一是动。这也就是说，长篇小说中人物的生活环境是静止的，是不动的，因而它是窒息的，是没有前途的；相反，小故事中人物的生活环境是动态的，是流动的，它是充满活力的，有前途的。生活在前一种环境中的人前途是黑暗的，生活在后一种环境中的人前途是光明的。考虑到这个小故事只是穿插在小说故事中的一个故事，因而它不是现实，只是理想，但它却是值得向往和有希望实现的理想，以爱情为基础的婚姻并非空想。

与婚姻直接相关的另一个问题是离婚，这个问题也是歌德这部小



说涉及的问题之一。对这个问题，也有两种截然相反的观点，一是反对离婚；一是主张自由离婚，这两种观点在小说中分别由米特勒和伯爵所代表。米特勒在第一部第九章这么说："婚姻是一切文明的开始和顶峰，它使粗野变得温顺，除了婚姻以外，最有教养的人再也没有机会表明他的温顺。婚姻是不可解除的，因为它带来那么多的幸福，使一切个别的不幸都显得微不足道。"同时，他还特别强调，"夫妻离异没有任何理由"。在第一部第十章伯爵发表了与此完全相反的观点，他认为世界总是在不断变化，因而他指出："假使认识世界，就会看到，婚姻的这种绝对的、永恒的持久性有点僵化。"他还说，他有一个朋友坚持主张"每次婚姻应以五年为限"，因为"五是个美好的、神奇的奇数，这段时间足够双方彼此了解，生儿育女，彼此离异"。米特勒和伯爵的观点代表了当时社会上对待婚姻两种极端的观点，因而小说中四位主人公在他们十字交叉相爱的时候也不能不与这两种极端的观点发生关系。当然，由于婚姻不仅与情感有关，而且也涉及责任和义务，因而在对待婚姻与离婚时必然会有理智与情感的矛盾。小说中的四位主人公就处在这样的矛盾之中，他们如何对待这样的矛盾就成为这部小说最精彩的部分。

（四）情感与理智的矛盾

夏洛蒂：一种不知来自何方的情感力量使夏洛蒂爱上了上尉，不过理智在她身上还占据主导地位，它足以压住表现为情感的魔力。有一次，夏洛蒂与上尉两个人单独泛舟湖面，在回家途中两人拥抱在一起，夏洛蒂兴奋异常，对上尉说："这一刻在我们的生活中开辟了一个新的时代。"但是，在回到自己的卧室里，夏洛蒂马上意识到她是爱德华的妻子，而且她认为她必须这样看待自己。接着小说有这么一段叙述："在这重重的矛盾中，她那坚强的、在生活中经受过各种磨难的性格帮助了她，她向来有自知之明，善于克制自己，因而通过严肃的审视达到所希望的平衡，对她来说并不是难事。"所谓平衡就是情感与理智的平衡，而要达到平衡就得断念。夏洛蒂能够断念，因为她一刻也没有忘记或者忽略她作为妻子的义务和责任；她一方面尽量克服对上尉的感情；一方面竭力让爱德华感到她对他的爱，以维护他们之间的婚姻关系。当她知道，爱德华已经打定主意要与她离婚进而与奥狄莉结婚时，她果断地同意离婚，因为她的理智告诉她，如果她不肯离婚，爱德华与奥狄莉不能

结婚，他们俩就得不到想要得到的幸福。为了他人的幸福，她愿意离婚，虽然这是出于无奈。

上尉：他来到庄园不久，就感到有一种不可抗拒的力量要把他束缚在夏洛蒂的身上，他非常清醒，他必须克制自己，尽量避免与夏洛蒂接触。他为什么要这样做呢？请看他与爱德华的对话。爱德华对他说："我知道，你爱夏洛蒂，她值得你爱。我知道，你对她也并非无关紧要。"因此，爱德华建议："你从我这里把她带走吧，把奥狄莉领给我！那样，我们就成为世界上最幸福的人了。"上尉如何回应爱德华的建议呢？他说："你的建议，我内心表示敬意，但它不会使事情变得容易解决，反而使它变得更加困难了。因为，这关系到你，关系到我，牵涉到命运，也牵涉到名声，牵涉到两个男子汉的荣誉。我们俩至今还没有任何污点，可是通过这样一种奇特的交易——如果我们不想用别的字眼来称呼它的话——我们将陷入危机，在世人面前现丑。"很显然，上尉是个道德至上主义者，理智主导他的思想与行动，因而对他来说，原则上不存在情感与理智的矛盾。

爱德华：同样，对爱德华来说，也不存在情感与理智相矛盾的问题，不过是从相反的方向。爱德华坚持认为，既然他与奥狄莉相爱，他们就应当结婚，他与夏洛蒂的婚姻就应当解除。所以，他是完全被爱的激情所控制，他的心，他的灵魂，他的整个存在，都被爱的激情所左右。他从战场上回来以后，坦诚地对上尉（现在已经升为少校）说，他上战场是为了奥狄莉，因为"没有她，我的生命就毫无意义"，他得不到奥狄莉的爱就宁肯战死战场。同时，他又承认与她在一起的那种幸福是"那么美妙，那么值得向往"，因而他不能轻易放弃这种幸福，他要活下去，享受与奥狄莉在一起的幸福。这样，他就又从战场上回来了。可见，对爱德华来说，奥狄莉是他生命的惟一依靠，不论是死还是活，都是为了奥狄莉。他对奥狄莉这种痴心的爱甚至到了迷信的程度，把一些无关紧要的小事也看做是他们能够结合的先兆。一个玻璃杯上刻的字正好是他与奥狄莉名字的头一个字母，而且在一次庆典时杯子被抛向上空，掉下来竟没有摔碎，他就坚信他与奥狄莉一定能够结合。所以，他一直妥善保存这个杯子。奥狄莉死后，爱德华极度忧伤，可是他一看到杯子上刻着的标志他们俩名字的那两个字母，他就精神一振，相信他们俩依然有可能结合。可是，有一天，当他把杯子举到嘴边时，却发现这杯子不是原来的，上面没有那两个字母。仆人承认，原来的杯子打碎了，他找来一个同样的杯子，也是爱德华年轻时用过的。听了仆人的解释，爱德华没有发火，他知道他的一切希望都落空了。从此，他不进食，不言语，他的妻子和朋友虽然尽了最大努力挽救他，但无济于事，最后还是发现他死了。



所以，爱德华是情感主义者，他只尊重和听从自己的感情，什么责任，什么义务，什么道德规范，甚至个人的名声和荣誉，统统用不着考虑，只要爱和被爱就足够了。所以，他对上尉提出的观点——如果爱德华与奥狄莉，上尉与夏洛蒂结合，就会损害他们俩的名誉，让他们在世人面前出丑——嗤之以鼻，他对上尉的提醒——他对他的妻子负有责任，他有教育他的孩子的义务——的回答是："如果父母以为他们的存在对孩子是必不可少的，那只不过是他们的狂妄自负的一种表现而已。"爱德华不仅是个情感主义者，而且是个自我中心主义者。对于他来说，不存在情感与理智之间相矛盾的问题，当然也就不存在断念的问题。

奥狄莉：在奥狄莉身上不仅存在情感与理智的矛盾，而且非常尖锐，她深陷其中不得自拔。爱德华的激情全部表现在外面，而奥狄莉的激情则藏在心里，她对爱德华的爱一点也不亚于爱德华对她的爱，而且爱得更执著，更深沉。她与爱德华的不同之处在于，爱德华受激情控制成为一个自我中心者，他考虑问题的出发点和归宿都是我：我喜欢奥狄莉，她也喜欢我，我们就应当结合。至于这样的结合会给别人带来什么，是幸福还是不幸，他连想都不想；另外，这样的结合是不是符合道德，他根本不去考虑。奥狄莉与他不同，她不仅想到了这些问题，而且答案非常明确：她不能破坏对她恩重如山的姨妈的婚姻，给她造成不幸；她作为第三者介入别人的婚姻是不道德的。这样奥狄莉就处在两难的境地：她的情感驱使她爱爱德华，并与他结合；她的理智要求她，远离爱德华，绝不能与他结合。特别是当孩子由于她的原因溺水身亡以后，她更觉得自己有罪，因而正如小说中所写的"她只有在完全断念的条件下，她在内心深处才能宽恕自己"。但是，她能断念吗？有一个情节非常生动地昭示了奥狄莉内心的矛盾。

由于爱德华的安排，爱德华与奥狄莉在一个旅店相遇，爱德华迫不

及待地向奥狄莉求婚，奥狄莉先是沉默不语，后是“低垂双目，轻轻摇头，表示拒绝”，随后他们回到府邸。一到府邸，奥狄莉就急切地抓住爱德华与夏洛蒂的手，把他们俩的手拉在一起，随后她自己跑回她原来住的房间。房间里有一只箱子，奥狄莉倒卧在地上，把胳膊和头伸在箱子上。这是个什么箱子呢？它有个暗格，里面装着爱德华写给她的便条和书信，他们俩一起出去时摘的花，还有爱德华的一缕头发。此外，还有她父亲的相片以及其他一切东西。她把所有这些东西都锁在暗格里，钥匙戴在脖子上，垂在胸前。

我们仔细品味这个情节，就深切感到，理智要求奥狄莉断念，但情感又使她无法断念。结果在她身上就出现了一种现象：她表面上拒绝爱德华的爱，内心里却渴望他的爱。这种人为的表里不一使她产生一种心理，很怕别人看出她的真实感情，而且是她越想掩盖，就越怕别人看出。她变得十分敏感，只要别人的谈话一涉及婚姻问题，她就以为是在说她。下面的情节就是这样。

米特勒是爱德华府上的常客，在爱德华生日的前夕他又来造访。此人好发高论，前面我们已经引过他关于婚姻的高论。这次他大谈“十诫”，最后特别谈到“十诫”中第六诫“你不应奸淫”。他说，这种说法“粗野”、“下流”，正确的说法应当是这样的：“你应当敬畏婚姻。你看到一对夫妻相爱，应当为此感到高兴，就像你在风和日丽的日子感到一种幸福一样。假使他们的关系中出现阴云，你就应当设法规劝他们，安慰他们，让他们相互明白对方的长处，以美好无私的精神促进别人的幸福，让他们感到，任何一种义务，特别是能把男人与女人不可分割地结合在一起的那种义务，能产生出无比的幸福。”米特勒的话完全是无所指的，但说者无意，听者有心。米特勒说这番话时，奥狄莉正好在屋里，她听了以后，马上离开回到她的房间，她的女仆南妮随即从奥狄莉的屋里冲了出来，一声惊叫：“她死了。”

奥狄莉死了，她怎么死的？我们已经知道，米特勒说那番话是在爱德华生日的前夕，也就是说第二天就是爱德华的生日了。这一天奥狄莉准备好了第二天爱德华过生日时穿的衣服和佩戴的饰物，并放在椅子上。奥狄莉从米特勒说话的大厅里跑回到她自己的房间时，她的女仆南妮也跟了进来。南妮看到椅子上放的衣服和饰物，就高兴地喊：“您瞧，





最亲爱的小姐，这是新娘的装饰，您穿上非常合适。”听到这句话以后，奥狄莉便瘫倒在沙发上，面色苍白，身体僵直。奥狄莉至死都渴望做爱德华的新娘，她没有断念，也无法断念。她带着做新娘的美好愿望离开人世，在来世与爱德华结合。

如果我们把四个主人公对婚姻的态度归纳一下，那就可以看到两种截然相反的态度，一种是维护婚姻关系的持久性；一种是主张婚姻关系随时都可以解除，只要夫妻一方另有所爱。夏洛蒂和上尉的态度属于第一种，爱德华的态度属于第二种。从小说的整个发展来说，虽然他们的态度尖锐对立，但都是合理的。夏洛蒂与上尉所以要维护现有的婚姻关系，那是因为他们具有明确的道德意识，他们时刻记得自己对别人、对社会承担的义务和责任。爱德华的态度同样也是合理的，因为他有权按照自己的喜好行动，他享有自由。这两种对立的态度虽然都是合理的，但都蕴含着危险的倾向。如果我们联想到歌德在小说中让一个市民充当第一种态度的理论代表，让一个贵族充当第二种态度的理论代表，那就更让我们觉得这样的危险实际是存在的。前面我们已经提到，米特勒坚持婚姻不可解除，伯爵主张离婚自由，婚姻关系要不断变换。他们的这些主张，再与他们作为贵族和作为市民的基本特征，即淫乱和看重道德联系起来，那我们就不难想到，离婚自由很容易损害道德，导致淫乱，坚持婚姻的持久将会限制个人的自由。这两种情况都是应当防止的，理想的状态是既符合道德准则又有个人自由，奥狄莉就是追求这种状态。可惜这种理想在当时的现实中难以实现，奥狄莉只能在来世实现她的追求。

像歌德晚年的其他作品一样，《亲合力》这部小说出版后也是读者寥寥，来自评论界的声音更是批评多于赞扬。崇尚性爱自由的浪漫作家嫌它过于保守，坚持传统道德的人批评它过于开放。

## 二　《威廉·迈斯特的漫游时代》

《威廉·迈斯特的漫游时代，或断念的人们》(Wilhelm Meisters Wanderjahre oder Die Entsagenden，以下简称《漫游时代》)是歌德晚年最重要的叙事作品，与诗集《西东合集》和戏剧《浮士德》第二部同为歌德晚年的代表作。

（一）成书史

1796年写完《学习时代》的最后一章，歌德就考虑写它的续集，但真正写这部新作却是在1807年5月17日。从开始写到1829年最后完成，这部作品的创作经历了四个阶段，历时二十多年。1807年首先写的是准备将来插入小说中的故事，即《圣约瑟夫二世》(Sankt Joseph der Zweite)、《新美露西娜》(Die neue Melusine)、《危险的赌赛》(Die gefaehrliche Wette)与《疯狂的流浪女》(Die pilgernde Torin)，另外还有两个故事已经开始写但没有写完，它们是《褐色姑娘》(Das nussbraune Maedchen)和《五十岁的男人》(Der Mann von funfzig Jahren)。这些故事分别于1809年和1810年正式发表，这是创作的第一阶段。1810年歌德对小说的发展作了进一步的规划，并完成了第一卷的主要情节，这是创作的第二阶段。从1810年到1820年歌德暂时把《漫游时代》的创作放在一边，集中精力写《诗与真》和《西东合集》。第三阶段的创作开始于1820年，除了继续写插入小说中的故事以外，集中写小说的正式情节，结尾是"断念者们"的集会和它的首领雷纳多的演说。1821年以《威廉·迈斯特的漫游时代，或断念的人们。第一部》为题出版，小说共有十八章，没有分卷。这就是所谓"第一稿"。创作的第四阶段开始于1825年，那年歌德为编《歌德全集最后手定本》开始对1821年出版的第一稿进行修订和补充，篇幅大大增加，从原来的十八章增加到四十一章，分为三卷。最后歌德把两部格言集《漫游者的观感》(Betrachtungen im Sinne der Wanderer)和《玛卡莉笔录选》(Aus Makariens Archiv)分别附在第二卷和第三卷的末尾。小说的第二稿也就是最后的定稿于1829年完成并出版。

从1796年《学习时代》完成到1829年《漫游时代》完成有三十多年的时间，这三十多年是欧洲以及德国发生巨变的时期。最大的变化是随着法国大革命的爆发与专制制度逐步退出历史舞台，随着机器的广泛采用，工业化的时代开始了。另外，这三十多年也是歌德从壮年向老年过渡的时期。社会的转型产生了许多新的问题，年龄的增长意味着经验的丰富和认识的加深。《漫游时代》这部小说既是对转型期出现的问题的反应，同时也是人生智慧的总汇。当时德国社会面临的最实际的问题是传统家庭手工业的破产，大批手工业工人失业，原来平静和谐的生活不复存在。小说中的主要人物之一雷诺多在他的日记中记载了他与小说



的另一位主要人物苏珊的谈话。苏珊是瑞士山区的家庭纺织工人，她经过自己的辛勤劳动成为当地地位很高的人物。雷诺多造访她，她对雷诺多说："机器的剧增，使我又痛苦又害怕，它像一场风暴渐渐袭来，虽然比较缓慢，但方向已定，即将来临。"这场风暴一旦来临将造成严重后果，一度兴旺发达的家庭手工业将被机械化的大潮吞没，几代人劳动的成果将会化为乌有。看到这样的前景，苏珊十分忧伤地说："这片荒原，经过几个世纪的努力，已经变得生机勃勃，人丁兴旺；可是，不久它将退回到原来的孤寂之中。"

面对这样的危机，作家不能沉默，他必须提出自己的见解。歌德就是本着作家的这种责任感和使命感写这部小说的。不过，他的着眼点不是应当克服什么，而是应当建立什么，也就是说，他是以积极的态度建设性地面对19世纪初由于政治和经济形势的变化而产生的社会问题。因此，他在小说中没有让苏珊只停留在对即将来临的机械化"既痛苦又害怕"的精神状态，也没有让她去抱怨、诅咒，甚至反抗，而是让她接受挑战，适应形势，寻找出路。最后，苏珊选择了让那些失业工人到美国去发展的道路。

《漫游时代》是德国第一部写移民的小说，到美国去发展是这部小说的一个重要主题。1776年美国发表了独立宣言和人权宣言，从那以后美国飞速发展，到了19世纪初它已经成为德国人心目中的理想之国。在那里，不仅有大量可供开发的土地，有志之士在那里可以大展宏图，而且欧洲人所向往的并长期为之斗争的自由、平等、博爱，在那里成了现实。这样，一些德国知识分子就把美国看做人类的前景。歌德作为一个心怀世界的伟大作家一直关心美国的发展，他读了很多有关美国的书，同难以计数的访问过美国的欧洲人以及访问德国的美国人就美国的现状进行过交谈。特别值得一提的是，魏玛公国的亲王伯恩哈德(Bernhard)于1825年访问美国，在那里待了一年。美国给他留下深刻印象，他把他在美国的所见所闻写成游记，歌德仔细阅读了这部游记。因此，歌德对美国不仅有一般的认识，而且具有具体的了解。对他来说，美国不只是一个理想之国，而且是他思考在新形势下人应该如何迎接挑战的参考。

（二）故事梗概

随着政治与经济形势的变化，歌德对人的看法也起了变化，过去他看重个人的生长和发展，现在看重由个人组成的团体的作用以及个人如何融合到团体之中。这一变化就体现在《漫游时代》中，同时也使这部小说有别于《学习时代》。《漫游时代》的情节虽然与《学习时代》的情节衔接，但并不紧密。同一个威廉虽然出现在这两部小说中，但他追求的目标不同，塔社虽然存在于这两部小说中，但它的功能不同。面对大批手工业工人失业，塔社把帮助这些失业工人摆脱困境当做自己的主要任务。它动员他们移民到美国去，在那里开始新的生活。为了实现这一计划就得把这些失业工人组织起来，而要建立组织就得联络各方人士。塔社把这一任务交给威廉，他需到各地漫游，并且规定在任何一个地方停留不得超过三天，下一个停留地与上一个停留地的距离不得少于一里。威廉告别了他的未婚妻娜塔莉，带着他的儿子菲利克斯开始漫游，来到一个名字就叫“舅舅”(Der Oheim)的庄园。这位“舅舅”在美国拥有大片土地，而且紧挨着塔社在美国的土地。菲利克斯爱上了“舅舅”的侄女赫西丽恩，“舅舅”与赫西丽恩把威廉和菲利克斯介绍给他们的亲戚玛卡莉，玛卡莉又建议他们访问她的侄子雷纳多。雷纳多将继承在美国的土地，他本人也打算到美国去。多少年来，雷纳多一直挂念一位名叫拿赫迪纳的女子，他委托威廉到山区寻找这位女人。临行前，威廉把儿子菲利克斯送进“教育区”(die paedagogische Provinz)，他自己在山区找到了那位女子，她处境很好，雷纳多因此放心。“教育区”是个新型的教育机构，区内的人不分等级，只有不同职业。在这里学习的人都要学会敬畏头上的天、脚下的地和周围的人；每个人都必须学会掌握一种与自己天资相符的技能，因为“一行精通胜于百行稀松”。全面发展的个人不是它的培养目标，精通一种技能因而能更好地服务社会的人才是它要培养的人才。雷纳多与塔社合作共同开发他们在美国的土地，在那里不仅要发展农业和手工业，而且还要建立纺织厂，修一条运河。这样就需要大批移民，雷纳多深入山区，学习纺织技术，招募工人，并把招募到的手工业工人和农民组织成“移民联盟”(Auswandererbund)。在此期间，威廉终于领悟到“精通一行”的道理，他决心把自己培养成为一名外科医生，造福人类。由于威廉终于走上了正路，塔社没有必要再继续操控他的行动，解除了在一地停留不得超过三天的规定。威廉又与他的妻子见面，用自己的医术救了儿子的命。



奥多尔德是德国一个君主管辖地的高官，他在一个偏远的省份拥有大片的未开发的土地，他准备把这片土地拿出来开发，以吸收不愿移民到美国的手工业工人。这样，就同时有了两个开垦区，一个在国外，一个在国内。小说的结尾是移民启程赴美。

（三）小说的结构

以上介绍的情节只是整个小说的一个部分，我们姑且把它称为“框架情节”(Rahmenhandlung)，除此之外还有插人框架情节中的八个相对独立或完全独立的故事，最后还有两篇格言集。下面我们就把三部分的结构特点分别介绍一下：

1. 框架情节

整个小说没有一条贯穿始终的情节线，就是框架情节也没有连续不断的叙述流，整个情节被分割成一个个片断，裁剪成一个个突然中断的段落。小说的作者并没有把这些片断和段落连接起来，而是让它们并列存在。小说作者还一再变换时间和空间的层面，他暗示未来，回溯过去，更深层的含义只有等到结尾对整体有了了解以后才能体会到。因此，框架情节发生的事情往往没有时间上的先后，时间在其中几乎不起什么作用，一件事什么时间发生完全由叙述者自由安排。比如，这部小说与《学习时代》衔接的时间就很不清楚。按照事情发生的时间来算，两者相差几个月，但按照时代背景来看却相隔几十年。所以，这部小说的叙述原则，不是向读者讲述什么时间发生了什么事情以及它的前因后果，而是叙述者从他观察到的大量事情中挑出在他看来具有典型意义的因而值得向读者叙述的事情来讲给读者听。这样，叙述者就可以需要讲什么就讲什么，想中断就中断，想继续就继续。正是因为叙述者在叙述时具有这样的随意性，因而在小说中他一会儿称自己是“编书的编者”，一会儿称自己是“文件的收藏者和整理者”，一会儿又说自己是“忠实的报告者”。当然，一个个空间中并列的段落和情景也不是完全没有关系，它们之间彼此对照，相互映照，达到相映生辉的效果。

除了情节不连贯以外，这部小说也没有单一的主人公，威廉只是看起来像是小说的主人公，实际上他只是起着串连的作用，他的一切行动

都是由塔社成员背后操控的。这部小说的真正主人公是像塔社、教育区、移民联盟等的团体和它们的领导人。

最后，就是框架情节本身也不是只有叙述者的叙述，除了直接叙述以外，还有谈话、书信、日记（如雷纳多的日记）、演讲词（如雷纳多对移民的演讲，奥多尔德对留在故乡的手工业工人的演讲），甚至还有纪实性的报告（如教育区的设施）、工作计划（如美国的开发计划）、技术说明（如关于纺织技术的说明），等等。

2. 插入故事

歌德把这些插入的故事称为Novelle。Novelle这个德语词在《德汉词典》中的释意是"中篇小说"，德语中的Novelle与中文里的"中篇小说"没有什么相同之处。另外，歌德对Novelle这种文学体裁有自己的理解，他在1827年1月29日与艾克曼的谈话中说，Novelle就是描述"一件闻所未闻的事件"。因此，为了方便起来，我们把这部小说中的Novelle称为"插入故事"。整个小说一共有八个这样的故事，除了前面已经提到的六个以外，还有《是谁泄漏了秘密？》(Wer ist der Verräter)和《不要走得太远》(Nicht zu weit)。在框架情节中重点是表现人必须遵守的规范，人必须完成的义务和必须承担的约束，也就是说，它表现的是人该如何生活。相反，在"插入故事"中表现的是人的激情和迷惘，展现出来的是五光十色的实际生活，也就是说，它们表现的是人实际是如何生活的。因此，框架情节中所描述的一切具有理性的假设性，而"插入故事"则具有感性的实在性，前者是乌托邦，后者是实际生活。

3. 格言

歌德一生不断地回忆自己的经历和见闻，不断地观察自然和社会，思考人生以及与人有关的一切问题，然后把所得到的成果转化成文学形象，但有些阅历和智慧无法全部转化成文学形象，无法用文学手段表现出来，只好把它们浓缩成格言。这些格言出现在《亲合力》中，出现在《西东合集》中，但绝大多数出现在《漫游时代》里，这就是前面已经提到的第二部末尾的《漫游者的观感》和第三卷末尾的《玛卡莉笔录选》。前者有177条，后者有182条。这些格言涉及的范围有政治、文学、艺术、宗教、美学、哲学、历史、社会学等不同领域和如何做人的方方面面。有的格言与小说直接有关，如《漫游者的观感》的第122条就阐述了小说叙述





结构："为了摆脱困境，我把所有现象都看做是彼此独立的，强行把它们隔离开来，然后再把它们看做是彼此相关的。这样，它们便结合成一个有生命的统一体。我主要用这种方法考虑自然，但就是考察最近的、正在我们身边发生的世界历史，这种方法也同样卓有成效。"又比如，断念或曰舍弃是这部小说的重要主题，《漫游者的观感》第138条这样写道："假使我最终在终极现象那里平心静气地停顿下来，那的确也是断念。但是，断念的原因，究竟是因为我囿于人类的极限，还是因为我囿于个人所设想的浅陋的限制，那是有天壤之别的。"另外，小说中一再强调人的行动会受到种种限制，因而人在行动中必须有所克制，因为"不受限制的行动，不管是哪一种，最后必将一败涂地"——这是《漫游者的观感》第21条。当然，大多数格言与小说没有直接关系，但是如果我们把这部小说看做是一部汇集人类智慧的书，那这些格言不仅拓宽了小说涉及的范围，而且可以把这些格言看做歌德以及他的读者用以进一步思考的提纲。

通过以上介绍，人们一定会有这样一个印象，这不像是一部长篇小说。的确，《漫游时代》确实不像是一部长篇小说，它的叙述结构与通行的长篇小说的叙述结构大相径庭。因此，如果抱着对长篇小说的传统期待去读这部小说，那会大失所望。相反，如果抛开长篇小说的传统模式，仔细品味它实际说了些什么，那就会发现，这里蕴藏着大量的智慧，而且这些智慧不是某位哲学家的智慧，而是一位伟大作家的智慧。与此同时，人们还会发现，就是这部小说的独特的叙述结构也不是歌德随意采用的，而是根据时代特点创造的。18世纪末和19世纪初欧洲社会的特点就是各种各样的，有时甚至是彼此对立的社会现象和社会倾向同时并存，人们再也不能像过去那样把它们看做是单一的。新时代的特点就是多极性代替了单一性，分散代替了划一，断裂代替了连续，迂回曲折代替了直线发展。歌德这部小说的形式结构就是为应对这样的时代特点而形成的。当然，歌德也并不认为，世界与生活只有分散和断裂而没有统一，他坚信还有统一，但那是在更深的层次。所以，歌德在1821年9月7日写给曹佩尔(Joseph Stanislaus Zauper)的信中谈到这部小说时特别强调："如果说它的形式不是同一的，那么它的思想是同一的，因为要完成的任务就是让人感到各种各样的事情是相互一致的。"

（四）思想内容

人是《威廉·迈斯特的漫游时代》的最高主题，人应当如何认识和对待自己，人应当如何对待生活，对待社会，人应当具有哪些品质，这是这部小说要回答的问题。有的学者指出，限制(Bedingtheit)、舍弃或译断念(Entsagung)和团体(Gemeinschaft)是这部小说的三大关键词，我们就先从这三者谈起。

人在任何情况下都受到种种限制，人只有认识到自己是受限制的，因而是有限的，才会有发展的前途。威廉漫游的目的首先就是要认识到自己是有局限的，只有认识了这一点他才有可能成为“大师”(Meister)。断念或曰舍弃是歌德晚年最主要的思想之一，他在他的自传《诗与真》第十六卷谈到斯宾诺莎时曾详细阐述了他对“舍弃”的理解。他说：“不论是我们的肉体，还是社交的生活、习俗、习惯、智慧、哲学、宗教，甚至还有一些偶然的事件，都向我们呼唤，我们应当舍弃。”歌德提出“舍弃”，首先是因为他考察人的角度起了变化。年轻时，歌德看到的只是一个个人，他说的人是单个的人，因而他向往的整体的人实际是整体的个人。这就是说，个人应当得到全面的发展，他的愿望和要求都应当得到满足。在这种情况下，就不存在“舍弃”的问题。可是，现在歌德考察人的角度变了，他不再把人看做一个个人，而是把任何个人都看做是生活在由一个个人组成的群体的一员。既然个人生活在群体中，而且是依靠群体生活，那他就必须顺应群体的要求，不能完全依靠自己的意志和愿望行动。这也就是说，为了能够在群体中生活，就必须顺应群体的生活，完全融人群体之中，成为群体的一个合格的成员。而要做到这一点，前提就是必须放弃个人的一些欲求，也就是说，必须舍弃。其次，歌德提出“舍弃”，也是基于他的生活经历。人总是有很多希望，但并不是所有的希望都能成为现实。如果不顾主客观条件一味希望，而且是希望不实现就誓不罢休，那不仅不能使人进步，反而会消耗大量的精力，带来无穷的苦恼，最后陷入绝望。所以，为了更好地生活，为了求得真正的进步，人必须有所求也有所舍，有舍才有得，无舍就一无所得。因此，歌德所说的“舍弃”并非无奈之举，而是生活的智慧。它不是消极的，而是积极的；不是悲观的，而是乐观的。“舍弃”是歌德晚年作品中的主旋律，《威廉·迈斯特的漫游时代》的副标题干脆就叫《断念的人们》(Die Entsagenden)。小说中的那些“断念者”生活在一个团体内，他们为共同的幸福而孜孜不倦地工作和劳动。



因此，框架情节中的人物大多是一些知道自己有局限因而自觉地自我克制和愉快地舍弃的人。他们原来也是一些“不肯舍弃的人”，但生活的经历告诉他们，如果要有所成就就得舍弃，要幸福地生活就得断念。雷纳多坚定地自觉地舍弃；蒙坦以大丈夫的气概舍弃，奥多尔德经过痛苦的思考以后最后选择了舍弃。惟一不肯舍弃的人是菲利克斯，这与他的年龄有关。年纪轻的人往往不知道自己的局限，以为只要自己想要得到就一定能够得到，因而不肯舍弃。随着年龄的增长，阅历的增加，人就会认识到舍弃或断念的必要。与框架情节中的人物相反，“插人故事”中的人物是一些断念以前或将会断念的人，也就是说，他们的发展前途是成为断念者。有的人物，如《圣约瑟夫二世》和《五十岁的男人》中的主人公，到框架情节中已成为断念者。另外，“插人故事”中人物的经历还告诉人们，如果不断念，不舍弃，就会走上迷路，断送幸福，《新美露西娜》中的那位男友就是因为没有及时学会舍弃而断送了幸福。所以，舍弃或曰断念是一种生活哲学，要想幸福地生活就得学会舍弃或者断念，这就是歌德为什么给这部小说的标题加上“断念的人们”的理由。

人既然要舍弃或断念，他就不可能在所有方面都有发展，他只能在某一方面展现自己，这就涉及到人的全面发展和局部发展的问题。前工业时代要求每个人有多种技能，成为通才，工业化时代由于严格的劳动分工要求人只精通一门技术，要求人成为专才。因此，在前工业时代，全面发展是人的理想，而在工业化时代则要求人成为某一行业的专家。歌德对人的看法也随着时代的变化而变化，他从追求人的全面发展转变为强调人必须放弃其他兴趣和爱好，把全部精力集中到培养与自己的天赋相吻合的一种能力上。这一思想就体现在《漫游时代》这部小说中。在第二卷第四章威廉的良师益友雅尔努（现在叫蒙坦）明确地对威廉说：“现在是片面(Einseitigkeiten)的时代。”并且说：“谁懂得了这一点，并根据它的精神为自己和他人工作，谁就是幸福的。”他还以小提琴手为例，只要他演技精湛，他一定能在乐队中找到适合自己的位置。因此，他对威廉的忠告是：“你要使自己成为一个部件，你就可以期待，人类便乐于为你在共同的生活中安排一个位置。”娜塔莉的兄弟弗里德里希也告

诉威廉,"一个人要想成为断念者同盟的一员,就必须在某一行业上达到完美的地步"。威廉正是通过这一系列的教诲认识到自己的局限,明白了断念或舍弃的必要性,进而决心把自己培养成一个有一项专业技能的人。他出于对人的爱,他选择了外科医生这个职业,并用他的医术救了他儿子的命。他儿子菲利克斯得救以后,他们俩像兄弟一样紧紧地拥抱在一起,象征着他们已经克服了有等级之别的父子关系,他们之间的关系成为彼此平等但相互敬重的兄弟关系。

一个人经过舍弃只在某一方面集中发展,他就成了一个局部,而局部只有在整体中才能发挥作用。因此,作为局部的个人必须加入到团体之中去,成为团体中的一员。个人在团体中为整体效力,他就会觉得自己也成了整体,这样他就从受制约走向自由。这就是《漫游时代》要告诉我们的一个重要思想。《漫游时代》是一部关于团体的书,书中写了许多团体,其中最重要的是"移民联盟"(Bund der Auswanderer),框架情节中的人物的命运几乎都与它有关。雷纳多是这个联盟的首领,他在他的演说中特别强调团体的重要性,"然而,人不管做什么,单靠一个人是不够的,因而团体就成了聪明的最高需要。所有有用的人都应彼此联合起来"。另外,第二部分第七章负责"移民联盟"管理工作的修道院长也说,在团体中每个个人都是"链条上不可缺少的一环"。这也就是说,个体需要团体,团体也离不开个体。这一点正是《漫游时代》与《学习时代》的不同之处,后者的基点是个人,个人如何成长,如何融人社会;前者的基点是团体,团体如何培育和吸引个人成为它的成员,如何组织个人为共同的目标而努力。由于这一点不同,威廉这个人物在两部小说里的作用也不同。在《学习时代》中他是个有自己独特经历和独特性格的主人公,在《漫游时代》中他只是一切愿意为社会效力的人的代表,他的生活轨迹是所有这样的人应当走的道路,他起着示范的作用。

贯穿《漫游时代》这部小说的另一个重要思想是两极的思想。歌德认为,两极对立不仅是自然界能不断发展的源泉,同样也是促进人不断发展的动力。人的生活本身就是两极对立,生活中充满了对立的两极。在这部小说中我们就看到各种各样的两极对立,如共同生活的团体与孤独的个人、不可遏止的追求与果断的舍弃、理性与神秘、乐观与悲观等等。正因为这部小说表现了这样一些对立,它就成为一部生活百科。



同时,歌德为了强调这些对立常常交织在一起,常常把代表不同对立面的人物写成亲戚,如最崇尚理性的舅舅与十分神秘的玛卡莉是亲戚,威廉与菲利克斯是父子,一个要断念,一个不肯断念;舅舅体现了美国人对欧洲文明的追求,他的侄儿雷纳多则体现了欧洲人对尚处于原生态的美国的向往。

在这部小说中我们还看到,生活不仅在两极对立的力场中做横向运动,而且它还有一个垂直力场,做纵向运动,因而人不仅在两极之间要寻找平衡点,而且人在生活中还有升腾的可能。玛卡莉就代表了这种可能。她已经从尘世升腾到纯精神的境界,她"不仅在灵魂中,在想像中看到太阳系,而且她简直就把自己看做太阳系的一部分;她看到自己以一种十分独特的方式被吸引到天体的范围之内;她从此就围着太阳旋转,而且正如人们所发现的那样,她是在一个螺旋式的轨道上旋转,并且是向外区旋转,离中心点越来越远"。玛卡莉不再做"向心运动",而是做"离心运动","她好像生来就是为了脱离尘世,要经历最近的和最远的存在空间"。她超凡脱俗,进人神的领域,她自己本人成了"圣人"(die Heilige)。她与只贴近实际、只注重物质的地质学家蒙坦相对立,她是纯精神的人,代表了人的最高发展。她完全是为别人活着,她与许多人有联系,到她那里的人都会由于与她接触灵魂得到净化。玛卡莉代表了一种可能,人经过努力可以达到神的境界,因而她也就代表了一种希望,人可以像神一样完美,尽管达到这一步的道路是没有尽头的。

在所有的对立的两极中,"思"与"行"这两极对人的生活的意义最大。在第二部第九章蒙坦对威廉说:"思与行,行与思,这是一切智慧的总和。这一点,人们历来都承认,历来都实行,但并不是每个人都理解。这两者必须像呼吸一样在生命中永不间断地反复运动;像问与答一样,缺这一个或那一个就不可能存在。通过思来检验行,通过行来检验思,这是人类智慧的守护神悄悄地告诉每一个新生儿的道理。谁要把这个道理当做规律来遵循,谁就不会迷路,即使迷了路也会很快回到正路。"没有思的行是盲目的行,没有行的思是空洞的思,思与行(或行与思)必须同时并举,有思又有行,有行又有思。人所以需要永不间断地思与行(或行与思),是因为生活总是在不断地变化,它没有固定的模式。人只有不断地行与思(或思与行)才能适应不断变化的生活。因此,"漫游"具

有象征意义，象征人要不断地接触各种生活，不断地思与行。小说的人物都是一些奋发向上、积极进取、勤劳能干的人，能动性(Tätigkeit)是他们的共同特点。思与行(或行与思)的原则不仅体现在小说中的人物身上，而且还体现在小说的布局上，所以它有叙有议，既叙述发生过的或即将发生的事情，也议论这些事情，并从中得出必要的认识。

在这部小说中我们还看到，歌德在倡导顺应潮流的同时还强调保持传统的必要性。到美国去是顺应时代潮流的光明大道，雷纳多领导的"移民联盟"的宗旨就是到美国去开拓。在第三部第九章还有一首诗这样写道："不要固守原地 / 大胆上路，赶快走出去！/ 只要充满智慧的力量 / 到处都会找到家。"与"移民联盟"并列存在的是由奥多尔德领导的"手工业者联盟"，它的宗旨是留在国内发展。奥多尔德在他的演说中说："旧世界与新世界一样，也有广阔的土地需要得到比迄今为止更好的耕耘。"这就是说，不论是在美国还是在国内，都有顺应潮流向前发展的机会。不过，更值得注意的是，奥多尔德在演说中特别强调手工业的重要性，说它也是艺术。在机械化蓬勃发展的时代，歌德在充分肯定机械化的同时又强调手工业的重要性，显然不仅是为了寻求平衡，而且有更深的意义。奥多尔德把手工业称为"严格艺术"(strenge Künste)，它与包括音乐、绘画、文学在内的"自由艺术"(freie Künste)有严格的区别。"自由艺术"虽然也有自己的规则，"但是不遵守这些规律也不会给人类带来什么损害"，但"严格艺术"绝不允许违背它们自己的规律。因此，"自由艺术必须防止拘泥死板和墨守成规，严格艺术必须防止疏忽大意和马虎从事"。这就是说，在享受由机械化带来的更多自由的同时，必须保持和发扬手工业的优良传统，认真与严谨，"懂规矩，守纪律"(Zucht und Ordnung)就是在新时代也是人必须具有的品质。

从以上的介绍可以看出，《威廉·迈斯特的漫游时代》不仅形式独特，而且内容丰富，因而阅读这部作品有相当的难度。没有足够的生活经验和阅历难以体会那些直接来自生活的智慧，没有足够的联想能力难以揣摩那些暗示背后的意味，没有足够的文学鉴赏能力难以理解那些象征的含义。因此，这部小说对一般读者来说实在太难了，歌德自己也说："我很能理解，对读者来说很多地方都是不解之谜。"(这是1821年6月8日同魏玛公国的宰相米勒的谈话。)这部小说出版以后读者反应冷





淡，就是很自然的事。同时，学术界也不看好这部作品，因为它背离了长篇小说的创作规范。一直到第二次世界大战以后，对歌德这部小说的评价才发生了变化，那时是先锋派作品和理论盛行的时期，人们从新的角度看待长篇小说，奥地利作家穆齐尔的长篇小说《没有个性的人》被看做是可以与乔伊斯和贝克特的作品并列的先锋小说的经典。从《没有个性的人》回头再看歌德的《威廉·迈斯特的漫游时代》，就发现两者有惊人的相似之处。这时，人们才认识到，歌德的这部小说实际上是先锋小说的前导，从此以后它就越来越受到学者们的重视。

## 第五节 《浮士德》

《浮士德，一部悲剧》(Faust, Eine Tragoedie)是歌德最主要的作品，同时也是世界文学中的瑰宝，德国文学中的经典。《浮士德》是一部独一无二的、无与伦比的作品，它虽然是戏剧，但它集戏剧、诗歌和叙述于一身，既有戏剧化的场面，也有抒发情感的诗歌和讲述事实的故事。就是单戏剧而言，它也十分独特，它没有跌宕起伏、贯穿始终的情节，整个作品分为若干相对独立的悲剧，如学者悲剧、格蕾琴悲剧、海伦娜悲剧等等，而且是戏中套戏，套戏中又有套戏。另外，剧情的时空跨度也很大，从古代的希腊经过中世纪的欧洲一直到18世纪末19世纪初的德国。但是，这些看起来彼此衔接不紧密的场面却像系在一条线上的珍珠一样，它们不仅个个生辉，而且相互映照，浑然一体。最后，歌德在这部作品中采用了当时可以采用的所有诗体和其他文学手段，古希腊的、欧洲中世纪的、民歌的诗体应有尽有；直叙、抒情、象征、寓意、反讽、讽刺、嬉拟等在作品中轮番出现。

### 一 成书史

《浮士德》中的主人公浮士德并不是歌德创造的，而是从16世纪以来在德国文学中一再出现的一个人物，而且他原来并不是一个文学形象，他是由真人变成文学形象的。在历史上确实有过一个名叫浮士德的人，据史料记载，他生活在16世纪初，与马丁·路德是同时代的人。据说他是个占星家、数学家和医生，他与很多学者有过交往，到过很多地方，还讲授过荷马的作品。同时，还说他不信上帝，与魔鬼结盟，是江湖骗

子、魔术师、变戏法的等等。从这些记载或者传说，可以看出，浮士德多才多艺，知识渊博，到处传知献艺，扬名全国。正因如此，在他生前和死后产生了许多关于他的传闻，这些传闻在民间广为流传。在这些传说中有两个值得注意的主题：一、他是个渴求知识和拥有知识的人；二、他与魔鬼结盟，这两个主题紧密相连。与魔鬼结盟是中世纪的主题，一切与基督教的教义相违背的思想和行为都是邪恶的，都是与魔鬼结盟的结果。到了16世纪，与魔鬼结盟又有了新的内容，把它与探求知识联系起来。16世纪是欧洲历史从中古向近代转折的时期，突破禁锢探求新的知识是时代的潮流。一些有识之士不再满足于基督教所认定的知识，他们要探究上帝启示以外的知识。这种追求和这种潮流，对基督教是个极大的威胁，因而基督教的卫道士就全力抵御这一潮流，而最佳的办法就是把它与魔鬼联系起来。这种联系在当时并不牵强，因为既然要抛弃上帝的启示去探究自然，那就是不信上帝，不信上帝当然就是与魔鬼为伍。

正是在这样的背景下，法兰克福的书商施皮斯(Johann Spiess)于1587年出版了《浮士德博士的故事》(Historien von D. J. Faustus)。这本民间故事书是在民间传说的基础上编写的，它记载了浮士德的一生。编者按照当时的习惯没有署名，他与施皮斯一样都是正统的基督徒，他们编这本书并不是为浮士德"树碑立传"，而是把他当做"反面典型"，警告世人。书中说浮士德不信上帝，"要长上鹰的翅膀，探究天上和地下的一切根源"，向魔鬼出卖自己的灵魂，结果惨死在自己的屋里。这本民间故事书出版不久就传到英国，英国16世纪著名剧作家马洛(Christopher Marlowe)把它改编成剧本《浮士德博士的悲剧》(The tragical history of Doctor Faustus)。17世纪英国演员来到欧洲大陆，把马洛的剧本带到德国，经过改编到处演出，成为流动剧团的保留节目。由于深受民众欢迎，有人又把他改编成傀儡戏，歌德最早接触浮士德的故事就是通过观看傀儡戏。到了18世纪浮士德的故事不仅在民间喜闻乐见，而且也成为作家们的所爱，从此一直到20世纪许多德国作家，如莱辛、克林格尔、海涅、托马斯·曼等都写过以浮士德为主人公的作品。

歌德创作《浮士德》历时六十多年，从他的年轻时代一直到他八十多岁逝世前夕。歌德一生的创作有四个高峰期，从1770年到1775年的狂



飙突进时期，1786年到1788年的意大利旅行和回到魏玛的时期，1794年到1805年与席勒合作的古典文学时期和他生命最后二十多年。《浮士德》创作都是在这四个高峰期内进行的，因而《浮士德》的创作也分四个阶段。

第一阶段：歌德什么时候开始写《浮士德》，确切时间无法考证，根据合理的估计，大约是在1772年左右，从1772年到1775年是创作的第一阶段。这是正值狂飙突进运动的极盛期，因而歌德这时写的《浮士德》充满狂飙突进的那种泰坦精神。1775年歌德来到魏玛，《浮士德》的创作随之停顿；不过他把已经写成的部分带到魏玛，在宫廷里朗读。宫女格希豪森(Luise von Goechhausen)听了十分感动，按照当时的习惯，就抄了下来。格希豪森的手抄本于1887年被施米特(Erich Schmidt)发现，并以《浮士德原稿》(Faust in urspruenglicher Gestalt)为题正式发表。研究《浮士德》的学者们认为这个标题欠妥，因为这只是一份手抄本，歌德自己写的原稿已经遗失，它是否与原稿完全相符无法证实。因此，他们建议，标题应该改为《浮士德初稿》(Urfaust)，这个标题沿用到现在。《浮士德初稿》包括《学者悲剧》(Gelehrtentragoedie)和《格蕾琴悲剧》(Gretchentragoedie)两部分，这两部分本身已趋于完整，但这两部分如何衔接，浮士德为什么离开格蕾琴都没有交待。更重要的是，梅菲斯特这个人物已经出现了，但并没有说明为什么出现，也没有谈到他与浮士德订约的事。所以，《浮士德初稿》只包括一些彼此还没有联系起来的片断，这说明歌德在这个阶段的创作是想到什么就写什么，当时他还没有一个全盘的计划，这部作品总体上应是个什么样子也不清楚，这也是他到魏玛以后创作停顿的重要原因之一。

第二阶段：歌德的意大利之行，使他又恢复了创作青春，《浮士德》的创作也得以恢复。但是，歌德对上一阶段遗留的问题依然没有想清楚，这次只对原有的稿子做了一些增删，作品仍然没有完成。看来歌德已经没有信心把《浮士德》写成，于是在1790年以《浮士德，一个片段》(Faust, Ein Fragment)为题正式出版。《浮士德，一个片段》与《浮士德初稿》相比，有这样一些变化：《教堂》(Dom)成了最后一场，结尾的一行诗是"隔壁大妈，你的小瓶子"。新添了梅菲斯特与学生的对话，但梅菲斯特与浮士德订约仍未涉及；《莱比锡的奥尔巴赫地下酒店》用魔法取酒

的人由浮士德改为梅菲斯特，在这一场以后紧接着加了《女巫的丹房》（Hexenküche）一场；《格蕾琴悲剧》原封不动，只是在中间加了《森林与洞窟》（Wald und Hölle）一场。

第三阶段：《浮士德，一个片断》出版后读者反应十分冷淡，只有几个学哲学的学生对其中的哲学问题感兴趣。真正看出歌德的《浮士德》可以成为一部伟大作品的人是席勒，因而他在他们俩结盟以后于1794年11月写信给歌德，敦促他把《浮士德》写完。起初歌德对席勒的建议还有点犹豫，表示他自己没有信心把《浮士德》写完。但是，古典文学时期的歌德，由于生活经验的增加和对古希腊文明的认识，他已站在新的高度来看人，看人的发展和人的命运。由此就形成了对《浮士德》这部作品的总体设想，于是1796年6月歌德写信告诉席勒，他对《浮士德》已经有了新的构想，并计划按照这一构想把它写完。这样，从1797年到1806年就成为《浮士德》创作的第三个阶段。这个新构想的核心内容就是浮士德这个人物不再是一个个人，而是人类的代表，他的命运应当是人类命运的缩影。这一主导思想的确定就促成了《浮士德》创作中的三大变化。第一，现在歌德感兴趣的不再仅仅是个人在追求知识过程中产生的困惑和在爱情中遇到的矛盾，而是人的总体发展。因此，《浮士德》这部作品的范围就不能只停留在“小世界”，即个人的私人生活范围，它必须扩展到“大世界”，即包括政治、经济、文化等在内的公众的公共生活范围。所以，《浮士德》就有了第一部和第二部。第二，既然浮士德代表人，那么梅菲斯特与浮士德结盟就等于是他与人结盟。另外，歌德在这个时期逐渐明确地认识到，两极对立是包括人的发展在内的一切发展的动力。根据这一认识，梅菲斯特作为人的本性中善的对立面，即作为恶的代表，就成为推动人的发展必不可少的因素。这样，长期困惑歌德的浮士德与梅菲斯特结盟的问题终于解决了。第三，为了实现上述目标，歌德除了根据新的构想对已经大体成形的学者悲剧和格蕾琴悲剧进行了重要的修改以外，还增加了浮士德与梅菲斯特订约的关键部分。另外，在全剧的前面再增加了三个序幕，即《献辞》（Zueignung）、《舞台序幕》（Vorspiel auf dem Theater）和《天上序曲》（Prolog im Himmel）。1808年《浮士德，第一部》（Faust, I. Teil）完整地呈现给读者。在这个创作阶段，歌德还写出了属于第二部分的海伦娜悲剧。



第四阶段：大约从1825年开始歌德集中主要精力写《浮士德》第二部，在1831年即他逝世之前不久终于完成了这部旷世杰作。《浮士德》第二部一共有五幕，但歌德并不是按照顺序一幕接一幕写的，而是中间突破，先写第三幕。1826年写完第三幕的海伦娜悲剧，1827年以《海伦娜。古典—浪漫的梦幻剧。〈浮士德〉的插曲》（Helena. Klassisch-romantische Phantasmagorie. Zwischenspiel zu Faust）为题单独发表。1827年写完第一幕，1828年出版，1830年写完第二幕以及《古典的瓦尔普吉斯之夜》（Klassische Walpusgisnacht）。接着写的是第五幕，于1831年5月写完，最后剩下的是第四幕。这一幕终于在歌德1831年8月28日生日前完成，历时六十多年的创作历程终于画上了句号。1832年初歌德又通读了全书，作了一些修订，然后封存起来，立下遗嘱，在他生前不得出版。歌德预感到他这部倾注毕生心血写成的作品很难被当代人理解，他寄希望于未来，相信随着时间的推移人们会逐渐理解这部杰作的深刻含义。歌德于1832年3月22日逝世，里默尔（Friedrich Wilhelm Riemer）和艾克曼把《浮士德》第二部交付出版社出版。



## 二　三个序幕

### （一）《献辞》

歌德写这首《献辞》的时间，既不是在创作《浮士德》的开头也不是在它的结尾，而是在它的整个创作过程的中间，即1797年6月24日，第三创作阶段的开始。在经过了两个创作阶段之后，又要重新写这部未能完成的作品时，作者歌德浮想联翩，想到过去，想到现在和未来。因此，这不是一般意义上的献辞，而是内心独白。这个献辞有四点内容值得注意：第一，歌德重新创作这部作品似乎是被动的，是那些又浮现在头脑里的人物逼着他把他们表现出来，也就是说，他的创作不是由于外在的压力，而是发自内心的冲动。因此，他命令那些人物：“你们向我逼近吧！”第二，这些人物过去都一再出现过，但那时他们“飘浮不定”，“模糊不清”，因而只能凭“遐想”去塑造他们，无法把他们写成有固定形态的人物。现在，必须把这些“飘浮不定的人物”牢牢抓住，再也不能靠年轻人的“遐想”去写他们。第三，决定再写这部未完成的作品带来许多美好的回忆，年轻时的恋情和友情又出现脑际，但是也使人想起了生活的辛

酸和已经逝去的亲友。更使人痛苦的是，过去的知音"即使还活着，也散落各地"。想当初，《浮士德》已经写好的部分是读给那些热爱文学并且真正懂得文学的人听的，他们的反应令人愉快。可是，现在作品写出来以后面对的是"陌生的众人"(unbekannte Menge)，他们根本不懂文学，他们阅读或喜欢文学作品完全是出于某种需要，因而"即使他们的喝彩也会令我难过"。第四，虽然过去和现在有了很大的差别，但作者(即歌德)并不打算把过去写就的部分抛弃，完全重起炉灶，他要设法把过去写好的部分纳入到新写的部分中去，让它们服从新的构思。

(二)《舞台序幕》

《舞台序幕》是全剧的开始，是正剧前的序幕，从形式结构上看，它与前面的《献辞》没有直接关系。这个序幕的情景是这样的：一个当时常见的流动剧团来到一个城市，用木板搭的舞台已经搭好，舞台的背景和两侧也已经用布挡起来，照明以及其他设备也已安排就绪。观众席里已经坐满观众，有的几个钟头前就来了，他们焦急地等待启幕。这时，演什么还没有定下来，序幕中的三个人物：剧团团长、剧作家和丑角(在当时的演出中丑角是最主要的演员)还正在就创作原则进行激烈争论，他们三个各自从自己的角度阐述对戏剧演出的看法。但是，争论不能耽误演出，最后团长命令停止争论，宣布了演出的内容："那么，就请在这狭窄的木板屋，跨越宇宙万物的整个领域，以从容不迫的速度，从天上到尘世，再到地狱。"这就是说，即将演出的戏将涉及人生的全部领域和人生的全部过程。

从形式结构方面看，《舞台序幕》与《献辞》确实没有直接关系，但从内容看，它们之间的关系就非常密切，《舞台序幕》所讨论的问题就是《献辞》中所提到的"陌生的众人"问题，剧团团长、剧作者和丑角(即演员)争论的就是这个问题。如何看待文学接受者的问题在当时具有现实意义，因为到了18世纪末文学已经从文学沙龙走向更广阔的普通社会，文学作品不再仅仅是供少数精英享受的精神食粮，它已经演变成为满足大众需求的商品。这也就是说，文学接受者的主体已由真正喜欢并懂得文学的少数人变成对文学似懂非懂的、为数众多的人群。而对这种情况，作为演出经营者的剧团团长，作为剧本提供的作家和作为演出者的演员如何反应，就是这个序幕的中心内容。歌德本人既是作家又当过魏





玛剧院的院长，而且他自己还登台演过戏，因而他对这个问题有切身体会，在这个序幕中他通过不同的人物表达了他自己对这个问题的看法。

剧团团长的观点非常鲜明，演出就是为了挣钱，钱是从观众那里来的，因而演出的剧目一定要取悦观众，满足他们的要求，让他们喜欢，让他们掏钱。他非常喜欢看到这样的场面：不知名的观众像潮水一样涌向戏棚，早晨四点天一亮就冲向售票处，像在荒年的面包坊前抢面包一样，为一张票打破脑袋。他强调，能使"形形色色的众人"(bunte Menge)有这样的举动全靠剧作家。但是，剧作家反应如何呢？他首先对这些"形形色色的众人"十分反感，因为"一看到这些人就使我们丧魂失魄"。真正的文学不是为这些人创作的，作家绝不能被这些人卷进漩涡，一定要与他们隔绝开来，以保持一个"天堂般的寂静的角度"。他拒绝了团长要他按照"众人"的需要创作作品的要求，他坚定地认为，文学创作是作家内心体验的吐露，它首先是发自内心，其次要经过长期的推敲(暗指《浮士德》的创作过程)把内心的情感完善地表达出来。这样的作品能够世代相传，永不褪色。"闪光的东西只为瞬间而作，真正的作品永传后世而不衰竭"。丑角不赞成文学创作是为了"后世"的说法，因为演出面对的是当代而不是后世，如果演出不能让眼下的观众喜欢那还有什么用处。剧团团长看到丑角站在他的一边，就向剧作家进一步提出了写剧本的几项具体要求：首先故事情节要复杂，这样才有看头。其次要以量取胜，尽量多些，多了观众有选择的余地。再其次不求整体完善，只求个别吸引人。剧作家听了这样的要求，生气地说，这是糟蹋艺术，是"粗制滥造"。团长马上告诫作家说，不要高高在上，脱离实际，做作家的美梦。他要求作家必须明白：那些来看戏的人是抱着什么目的来的：有的是为了排遣，有的是寻找刺激，有的是为了炫耀自己的服饰。这些人在剧场里面也不是专心看戏，他们不是冷漠就是粗野。散场以后，他们有的去打牌，有的去嫖妓。团长强调，面对这样的观众，真正的艺术有什么用，精雕细刻对他们毫无意义，粗制滥造就足够了。因此他告诉作家："你就大写特写吧，这样你才能不致漫无目的，迷失方向。"

作家无法接受团长提出的要求，他说这是让他当"奴隶"，是剥夺他的人权。他对团长这样说："作家难道为了你的缘故就该放肆玩忽自然赋予他的最高权利即人权吗！"作家强调，他作为作家肩负着神圣的使

命，他能感到别人感觉不到的痛苦和欢乐，并能把它们表达出来，让别人也能感到这些痛苦和欢乐，从而增加他们对生活的认识能力。其次，作家能创造出优于实际自然的第二自然，使在现实世界中处于无序状态的事物和现象和谐统一地呈现出来，让人看到它们的本质。作家所以能做到这些，是因为"人的力量是在作家身上展现出来的"，作家具有一种创造力。演员对作家有创造力这一点很感兴趣，他要求作家利用这"美好的力量"创作人们喜欢的作品，特别是青年人喜欢的作品，青年人是作家的崇拜者。作家无法拒绝演员的这一要求，他只能说，他自己不是青年，要影响青年就得有年轻人的青春活力。演员认为，这不是什么问题，年轻人与年长的人完全可以沟通，他们各有各的长处和短处。

看来再争论下去已经没有什么意义，而且争论也不能无休止地进行下去，观众还瞪着眼看戏呢。于是，剧团团长利用他在剧作家和演员关系中的强势地位宣布争论停止，马上开始演出。他对剧作家说："既然你认为自己是诗人，你就指挥诗吧！"这也就是说，作家可以发挥自己的主观能动性，发挥自己的才能，但必须满足剧团团长的需求："赶快酿造出烈性饮料"，即创作出富有感性、刺激性的剧本。这就凸显了剧团团长作为经营者的主导地位，不管作家把自己看得多么高尚，不管作家把文学创作看得如何神圣，归根结底他的创作还得服从经营者的要求，也就是服从他十分看不起的"众人"的要求。这是作家的悲哀，这是从19世纪以来坚持高雅文学的作家所无法摆脱的困境，所谓的"艺术家的悲剧"就是由此而来。

（三）《天上序曲》

《天上序曲》与《舞台序幕》紧紧相连，它是《浮士德》这部剧的真正序曲，不论从剧情的发展还是从主题思想方面看，它都是全剧的出发点。剧情发生在天上，天使和梅菲斯特向天主即上帝汇报宇宙、地球以及人的状况。首先出场的是三位天使长拉斐尔、加伯利和米加勒，他们赞美上帝创造的宇宙的"壮丽"、地球的"宏伟"，同时他们还看到大自然也造成了许多灾害，包括地球在内的整个宇宙始终处在"天堂般的光明与深沉可怕的黑暗相互交替之中"。这说明，整个宇宙既有光明，也有黑暗，两极对立，矛盾统一。歌德的这一宇宙观对《浮士德》这部作品具有很重要的意义。另外，大自然虽然充满狂飙，但天使们仍然喜欢"温顺的



演变"，这是歌德的愿望。

三个天使长汇报完以后，梅菲斯托费勒斯（Mephistopheles）出场了。Mephistopheles这个名字，据说来自希腊文或希伯来文，意思是"不喜欢光明的人"，或"破坏者，撒谎者"，转意是"魔鬼"。Mephistopheles这名字太长，因而经常采用它的简称Mephist（梅菲斯特）。歌德《浮士德》中的梅菲斯特与民间故事书中的梅菲斯特不同，他不是上帝的敌人，而是上帝的下属，是他的"仆人"（Gesinde）。他虽然不属于"真正的神之子"，但在上帝的世界计划中担负着重要的任务，那就是，他作为一切现存原则的否定者，从反面激发人产生越来越高的需求，从而刺激人不断前进。因此，梅菲斯特将是上帝给人找的一个"伙伴"（Geselle），他时刻不离开人，他刺激人，影响人。这就是说，从根本上讲，梅菲斯特的作用是建设性的，虽然这种作用来自反面。

梅菲斯特声称，他"对太阳和大千世界一无所知"，但对人十分熟悉。不过他只看到"人类如何折磨自己"，他无法像天使那样歌颂上帝创造的造物。他看到的人是什么样子呢？他首先说道，人从古到今没有任何变化，更谈不上发展。他把人比做蚱蜢，蚱蜢虽然有翅膀可以飞，有腿可以跳，但因为它身体肥胖飞不了多远，也跳不了多高，因而它只能躺在草地上去管那些与它无关的事。在梅菲斯特看来，人的一切努力都是徒劳的，不管他如何动作最后还是回到原地。梅菲斯特的这种停滞论是他对人的基本看法。其次，他说人虽然从上帝那里得到"天光"即理性，但正因为有了理性人才变得比动物更具兽性。这也就是说，梅菲斯特把人有了理性从而走出动物之国看做是人走向堕落的根源。梅菲斯特上述的两点看法都触及到对人的根本看法，因而也就提出了《浮士德》这部作品要探讨的中心问题：应当如何看待人。这时，天主即上帝出场了。

天主是谁？我们知道，歌德接受了斯宾诺莎的观点，把先验的神接纳到现实世界中来，并认为地上的现实世界是惟一实在的存在，抛弃了天地两个世界相分离的二元论观点。因此，《天上序曲》中的"天"不可能是一个超验的地方，不可能是与地上的世界完全不同的另一个世界，天主也不可能是一神论中的那个世界以外的神。歌德在这一场戏剧之前安排了《舞台序幕》除了别的原因之外还有一个原因，那就是要打破人们可能产生的幻想，以为这位天主是真神，让人清楚地知道，剧中出现

的那位“天主”只是个剧中人物，并非真神，他只是借用了真神的外表。那么，这个戏中的人物“天主”又代表什么呢？三位天使长在最后的合唱中向天主报告说：“你的所有的崇高的作品都像开天辟地时那样光辉灿烂。”这句话告诉我们，这位“天主”是自然神论中的神，他创造了一切之后就退居幕后，让自己的本质体现在自己创造的世界之中，让自己创造的世界自行运转，听从他设定的规律的支配。所以，这位“天主”实际是人格化的自然规律。另外，“天主”这个人物又是来自基督教的神话，因为这位“天主”既是自然界以及它的规律的总代表又具有神的色彩，这样他就可以与梅菲斯特就人的本质进行争论。

梅菲斯特认为人糟糕透顶，甚至连他也不忍心再折磨他们。这里需要说明的是，梅菲斯特说到“人”时用的是复数die Menschen。听了梅菲斯特的上述陈述，天主没有直接回答而是问他：“你知道浮士德吗？”这就是说，天主把浮士德看做是人类的代表，下面他与梅菲斯特关于浮士德的争论实际上是关于人的争论。梅菲斯特首先提到，浮士德是以独特的方式为天主服务的，他的具体表现是：“人间的饮食这个傻瓜一概不沾，他血气方刚，好高骛远……他想要天上最美的星辰，想要获得地上最高的快乐；远的近的都不能满足他的勃勃雄心。”通过梅菲斯特的描绘，我们知道，浮士德不追求物质享受，他不满足现有的一切，他永不停顿地追求。同时，我们也看到，他要求完美，追求绝对，要实现无限。这种要求和追求永远不会达到，但浮士德又始终坚持这种要求和追求，这是浮士德的悲剧，因而也是歌德把《浮士德》称为“一个悲剧”的原因。

天主在回答梅菲斯特时首先承认，浮士德对他的侍奉“有点混乱”，也就是说，他对自然界和自然规律的认识还不够清楚。不过，这没有多大关系，天主说“我很快就会引导他明白过来”，小树既然已经发青，不久就会开花结果。天主与梅菲斯特不同，他不是从停滞的观点而是从发展的观点看待作为人的代表浮士德。由于天主与梅菲斯特的观点不同，梅菲斯特提出打赌，而且他坚信他一定会赢。他提出的赌赛的内容是：只要天主允许，他就一定能把浮士德引向他的道路，也就是引向毁灭。天主没有正面回应梅菲斯特要打赌的要求，更没有与梅菲斯特签约打赌。签约的前提是签约双方处于平等的地位，天主与梅菲斯特的地位从任何方面看都是不平等的。从基督教的传说来看，他们的关系是主仆关



系；从象征意义方面来看，他们的关系是整体与局部的关系，天主代表自然界和自然规律的总体，梅菲斯特代表蕴藏在自然界和自然规律中的否定精神，他是总体中的一个局部。所以，天主以主人的口吻对梅菲斯特说：“只要他（指浮士德——引者）活在世间，就不禁止你与他交往。”天主同意梅菲斯特与浮士德永远相伴，原因是：第一，人永远无法摆脱恶，人永远不会不犯错误，“人只要努力，就会犯错误”。所以，天主同意梅菲斯特与浮士德相伴，是承认一个客观事实。第二，更主要的是“人的主动积极行动的精神（Tätigkeit）太容易松弛，他很快就会喜欢上绝对的安息”，因此天主在否定的精灵中挑出了梅菲斯特，让他与人为伴，“刺激他，影响他”。这就是说，人要不停地行动，不断前进，就必须有梅菲斯特做伴儿。第三，天主痛快地把浮士德交给梅菲斯特这个魔鬼，还因为他坚定地认为人不会堕落，人“即使在黑暗中冲撞也能意识到正确道路”。正是基于上述原因，天主把浮士德交给梅菲斯特，而且允许他想怎么干就怎么干。梅菲斯特非常感激天主的应许，他坚信他一定能把浮士德引向绝路，浮士德一定会像他的同类蛇那样一辈子啃土。

因此，天主与梅菲斯特争论的焦点就是，人是不断地进步，还是走向堕落以至毁灭。这就是天主与梅菲斯特在天上赌赛的内容。这个赌赛在全剧中起着关键的作用，全剧的情节由此开始，即将开始的第一部和第二部就是要回答这样一个问题：天主对人的结论是正确还是错误，梅菲斯特的计划能实现还是不能实现，换句话说，浮士德作为人的代表是走向光明，还是走向黑暗，他有希望，还是没有希望。

### 三　第一部

《浮士德》的第一部没有分幕，只有不同的场次。

（一）《夜》

天主与梅菲斯特在《天上序曲》中讨论过的那个浮士德，在正剧开始后的第一场《夜》（Nacht）中就出场了。深夜，在“一间高拱顶的、狭窄的哥特式的屋子里”，浮士德独自一个人“烦躁不安地坐在书桌旁的安乐椅上”。这个场景告诉我们，浮士德是位16世纪的学者，他现在心情十分沉重。为什么会这样呢？他那篇著名的开场白讲得十分清楚。他在大学里学习和研究过所有的学科，获得了硕士、博士学位，在大学教书已有

十年，他是个真正的饱学之士。但是，尽管他满腹经纶，却仍然是个"可怜的傻子"，"一点也不比以前更聪明"。他的治学经历告诉他，"我们什么也无法知道"。他所以落到这种地步，并不是因为他的学问不及别人，他比"博士、硕士、律师以及教士这些夜郎自大之辈"知道的要多得多；也不是因为他"犹豫"和"怀疑"，他全心全意、不辞辛苦地进行学习和研究；更不是因为他害怕"地狱"和"魔鬼"，他大胆无畏，既不怕教会当局的镇压，也不怕遭遇布鲁诺(Giordrano Bruno)的下场。尽管如此，他仍然在认识自然方面毫无进展，他现在既没有财产，也没有金钱和人间的荣华富贵，"就是狗也不愿意再如此生活下去"。在对学术研究失望之后，浮士德又转向魔术(Magie)，"看能不能通过精灵的力量和嘴，知道一些秘密；这样我就不必再汗流浃背，说一些我自己也不知道的东西；这样，我就能认识到，是什么从最深层把世界结合在一起，我就会看到所有的作用力和动力，不必再到故纸堆里去寻找"。

浮士德为什么要彻底否定他迄今为止的求知生涯进而转向魔术？这有客观和主观两方面的原因。浮士德的控诉是针对中世纪以来的经院哲学(Scholastik)及其传统。经院哲学最根本的特征就是脱离自然，违背自然，它的核心内容是：掌握知识就是积累书本知识，科学论证就是引经据典，科学结论就是诠释基督教神学的教义。因此，在经院哲学的精神指导下求知和进行学术研究，不仅不能认识世界，改善人的生活，而且还使求知者和研究者处在不自然的状态，浮士德现在就处在这种不自然的状态。当月光透过窗户射进他的书房，他深深感到自己与明亮的、活生生的自然相隔绝，他明白了自己为什么会感到"被束缚"，感到"孤独寂寞"，原来是自己生活在"牢狱"(Kerker)里。浮士德反对"不自然"(Unnatur)，追求"自然"有着特殊的含义。按照基督教神学的观点，现实世界是罪恶的，18世纪的启蒙运动的宗旨之一就是从基督教神学的束缚中解放出来，它把基督教神学关于现实世界是罪恶的观点看做是最大的"不自然"，在18世纪的用语中"尘世的现实"就是自然。浮士德已经开始走出了经院哲学的藩篱，站到了新的起点，他决定走出"牢狱"，走向"自然"。所以，他说："起来！逃啊！逃往广阔的土地！"这里的"逃"是精神上的"逃"，而不是实际上的"逃"，也就是说，这只是在头脑里进行的精神上的"逃"，而不是在现实中的实际的"逃"。这就涉及到浮士德





彻底否定迄今为止的求知生涯进而转向魔术的另一个原因，即主观方面的原因。

浮士德所以感到自己像被关在牢狱中一样，还因为他总想超越人的局限，追求神的自由，达到绝对和终极；他想用思辨的方法一下子就抓住事物的本质，世界的本原，获得相当于神性的"原始理念"(Uridee)。他不明白，或者说不愿意明白，人总是受限制的，人在任何情况下都不可能把握整体，人永远也不可能实现自己所有的愿望。既然浮士德仍然要以纯思辨的方法追求绝对，把握整体，研究魔术就成为实现这一目标的最便捷的途径，他可以不离开原来的环境研究所谓的自然。于是，他打开了一本画着各种"神圣符箓"(heilige Zeichen)的书，想借此了解宇宙的和谐关系。很显然，这些具有魔力的象形文字和图形并不是自然本身，研究它们并不能揭示出"自然的力量"。但是，凭着他那泰坦式的追求绝对的勇气和以为自己一定能冲破自己作为人的局限获取无限的痴想，浮士德还是把书中的符箓看做就是自然的和谐关系。他首先看到的是"大宇宙的符箓"(das Zeichen des Makrokosmos)，看到这些表示各种天体关系的符箓，他一下子就兴奋起来，他觉得自己简直就成了上帝，整个宇宙都在他的掌握之中。可是，浮士德不仅要"观赏"，而且还要"把握"这无尽的自然，也就是说，他要消除主客观之间的距离。这种狂妄的主观痴想当然无法实现，于是他"不情愿地翻到书的另一页"，看到了"地灵的符箓"(das Zeichen des Erdgeistes)。浮士德觉得地灵离他最近，因而他的力量倍增，他发出豪言壮语："我觉得我有勇气，大胆地走向世界，去承担人间的祸福，去跟风暴搏斗，在沉船发出破裂声时也毫不胆寒。"凭着这样的勇气和决心，浮士德召唤地灵显形，"我觉得我的心都交给了你！你必须！你必须显形！哪怕是牺牲我的生命"。但是，当地灵真的显形时，那张"可怕的面孔"使浮士德大喊"我受不了你"。不过，浮士德毕竟不是胆小鬼，面对地灵对他质疑他是否有勇气直面地灵时，他大胆地回答说："是我，我就是浮士德，我是你的同类。""我是你的同类"，这是浮士德此时的真实想法，他以为自己相当于地灵即神。但这只是他的主观妄想，地灵的回答彻底粉碎了浮士德的美梦："与你相当的是你理解了的精灵，而不是我。"说完此语，地灵消失了。地灵的回答是毁灭性的，浮士德听了"颓然倒地"，自言自语地说："与你不相当？与谁

相当？我可是神的肖像啊！”这是浮士德迄今受到的最大打击。那么，为什么地灵的拒绝对浮士德的打击如此巨大呢？

首先，当时的人认为，每一个星座都有一个特定的“精灵”(Geist)，地球的精灵就是地灵(Erdgeist)，因而《浮士德》中的地灵就代表地球，代表自然。这种地灵有什么特点呢？在浮士德说出“我是你的同类”之后，地灵有一段自述：“在生活的浪潮中，在行动的狂飙中，我上下翻滚，来回编织！诞生与坟墓，一座永恒的海洋，一种交替的编织，一种炽热的生活，就这样我在飒飒作响的时代织机旁创造，为神性做活生生的衣裳。”地灵是编织地球的织工，它不停地行动，在行动中也遇到了很多困难，但它创造地球上的自然和人类。它是那种绝对地进行创造的“神—自然”(Gott-Natur)，这种“神—自然”就体现在它创造的造物中。浮士德听到地灵的上述陈述之后，对地灵说：“忙忙碌碌的地灵，你环游广阔的世界，我觉得我同你多么接近！”听了此话，地灵马上说出了我们前面已经引用过的那句话：“与你相当的是你理解了的精灵，而不是我。”这就是说，浮士德想让自己等同于“绝对地进行创造的神—自然”，他要成为创造者，成为造物主。这是狂飙突进时期的思想，这是一种无法实现的痴想，因为一个人最多只能“创造一个自己的内心世界”，而不可能创造整个客观世界。浮士德想成为“绝对进行创造的神—自然”对歌德来说有两方面的意义。一方面，歌德同情这种追求，因为它的目的是过一种创造性的生活；另一方面，歌德又看到这种追求的危险，因为它是不现实的，无法实现的；人是有限的，他不可能创造无限。因此，对浮士德来说，他虽然已经厌倦了书斋生活，要走出“牢狱”，但实际上他依然停留在“牢狱”，因为他想成为造物主的追求只能在他的头脑中进行，与现实世界不发生任何关系，也就是说，他仍然生活在主观妄想之中。

其次，地灵是自然的总称，是在地球上发生作用的所有规律的总称。在《天上序曲》中已经明确界定人是自然的一部分，因此人与自然的关系是局部与整体的关系，浮士德作为局部的人当然不能与作为整体的地灵相提并论。另外，在我们上面引用的地灵的那段自述中的关键词都是动词，如wallen（翻滚）、weben（编织）、leben（生活）、schaffen（创造）、wirken（做），这就表明地灵的本质是主动积极地行动，它是行动的精灵，这种行动还是在两极之间，如“上下”(auf und ab)，“来回”(hin und her)之间进行的。因此，地球上万物不仅不断地运动，而且方向不定。既然地灵的本质是不停地运动变化，那就只能在行动中接近它，绝不能通过思辨一下子抓住它。在这一点上，浮士德仍然没有走出旧的巢穴，他的失败是必然的。



就在浮士德由于地灵拒绝了他要与地灵相等同的要求而感到痛苦的时候，剧中的另一个人物瓦格纳出场了，他是浮士德的学生和助教，十分敬重浮士德。浮士德不喜欢这个学生，因为他所坚持的正好是浮士德要抛弃的。他深夜来到浮士德的书房，浮士德虽然出于礼貌接待了他，但并不主动热情，所有的话题都是由瓦格纳引起的，而浮士德的回答总是带点嘲讽的味道。瓦格纳深夜造访浮士德，是因为他听到浮士德在屋子里自言自语，以为浮士德是在朗诵希腊悲剧，并且马上联想到戏剧的教育作用。他发表高论说，“一个演员可以教导一个牧师”，浮士德带着讥讽的口吻回答说：“是的，如果牧师是个演员的话，这种情况现在完全可以出现。”浮士德与瓦格纳的分野是青年歌德与16世纪以来学术传统的分野。瓦格纳全身心地钻研古籍而且乐此不疲，这是16世纪人文主义者的传统；瓦格纳强调演说术也就是文字运用的作用，这是17世纪奥皮茨以来的传统；瓦格纳很重视文学特别是戏剧的教诲作用，这是以高特舍德为代表的启蒙运动发展期的主张。所有这些传统和主张都属于过去，狂飙突进的青年们要打破这些传统，充分发挥自己的主观能动性和创造性，尽情表达自己的真实情感。就思想发展的阶段来说，瓦格纳在前，浮士德在后，瓦格纳的现在是浮士德将要走完的过去。他们俩的关系不是对立的关系，而是发展中的前后关系。瓦格纳说的都是他们过去的共同点，而浮士德强调的是他们现在的不同点。因此，浮士德对瓦格纳的到来和他的谈话有点不耐烦，最后下了逐客令。

不过，瓦格纳的到来和他们的谈话也使浮士德看到了自己的过去，从而能清醒地认识他现在的处境，瓦格纳走后的长篇独白就表达了他的心境。浮士德原以为他已经脱离了原来的环境，好像他不再是生活在地上，而是生活在精灵活动的天上。瓦格纳的出现打破了他这种幻觉，他明白了他依然生活在原来的地方。同时，瓦格纳的出现也使他从绝望中解脱出来：由于他以为自己与地灵是同类，因而地灵拒绝承认它是他的同类对他打击很大，他不能理解地灵为什么要拒绝他。现在他明白

了，他与地灵本不是同类，“（地灵的）显现是那么伟大，我应当觉得自己是个侏儒”。有了这样的认识，浮士德开始自我批评：他当时狂妄地以为自己是可以进行创造的“超天使”（Cherub），它的自由的力量流过自然的血管，在创造中享受诸神的生活。浮士德虽然已经认识到自己的主观狂妄，但并不认为这是招致他失败的真正原因。他所以要与地灵等同是出于要行动的要求，结果失败了，那只能是行动本身造成的后果。他还进一步把他自己的遭遇扩大到所有的人身上，“我们的（注意：不是‘我的’——引者）行动本身，就如同我们的苦难一样，阻碍了我们生活的进程”。

浮士德的这种想法来自“忧愁”（Sorge）。按照歌德的观点，“忧愁”来自幻想（Phantasie），幻想表现为“希望”（Hoffnung），“希望”落空以后就转化为“忧愁”。所以，浮士德在他的独白中说：“如果幸福一次又一次在时间的湍流中失败”，“忧愁就立刻在心灵深处筑巢栖息，在那儿酿成隐秘的痛苦，它不停地来回反转，破坏乐趣和安宁；它总是带着新的面具，它可能以家产、妻子儿女出现，它可能以火、水、剑和毒汁出现；你会为一切与你不相干的事颤栗，你会为你并没有丧失的东西而哭泣”。一般来说，人年轻时充满希望，随着年龄的增加落空的希望也会增加，这时忧愁就接踵而来。不论是希望，还是忧愁，都是一种心理状态，因而如果说希望是一种青年心态，那么忧愁就是一种老年心态。浮士德在短短的时间内经历了两种截然相反的心态：他刚才还雄心勃勃，大胆无畏，招来地灵，要与它相比拟；现在他把自己比做一条小虫，它“钻到土里，到处挖掘，在土里觅食求生，路人会把它踩死埋葬”。在前面地灵与浮士德的对话中，地灵曾说浮士德是“一条由于胆怯而蜷缩起来的小虫”，当时浮士德否定了这一说法，现在他自己说自己是“小虫”。“由于胆怯而蜷缩起来的小虫”是一种象征性的说法，它表示一种特定的心理状态，在这种心理状态的支配下，人不再谋发展，求进步。人一旦被忧愁所控制就再也没有行动和创造的激情，就会把自己周围的现实看做是敌对的力量，就会害怕一切，甚至害怕自己幻想出来的东西。

在这样的心理状态下，浮士德环顾他所在的书斋，感到里面所有用于研究的东西，如书籍、头颅、仪器等等，都是与崇高的精神相对立的“陌生的并且越来越陌生的资料”，由书架构成的墙把他“团团围住”，旧



家具让他感到窒息。所有这些东西都毫无用处，因为它们不能揭示真理，而“凡是用不着的东西，都是一种沉重的负担”。忧愁已经完全控制了浮士德，他否定了自己，否定了周围的一切，从而也就否定了现世。这时，他看到了毒药瓶，一下子又兴奋起来，他想到现世以外还有另外一个世界，在那里他可以获得充分的自由，实现他在现世无法实现的追求。他那无条件地要求行动和绝对地要求达到无限的信念在他的胸中又重新燃起，在这种信念的支配下，不仅“痛楚缓解了”，而且要让大海把他“带到彼岸”。他做好准备，“在新轨道上穿过以太，到达纯行动的新大地”（这里的“纯行动”reine Tätigkeit是指不受任何尘世障碍和限制的精神活动），他要通过自己的行为来证明“人的尊严不会屈从于神的崇高”；他“兴高采烈地决心走这一步，即使有走向虚无的危险”。所以，浮士德决定自杀是一种行动，是一种要脱离现有世界走向另外世界的纯精神的活动。虽然他也预感到，他这样做，也许会一无所获，但他还是要这样做。由此可见，他要求行动的决心是多么坚定，他的主观能动精神是多么强烈。这也就是说，他要自杀的动力来自要求行动的强烈愿望，而不是来自忧愁，自杀是继科学研究和研究魔术以后的又一次行动。

正当浮士德把药瓶放在嘴边，准备喝下去的时候，复活节的钟声响了，天使们的合唱传来了福音，基督复活了。由于浮士德并不是基督教的信徒，因而他听到福音想到的并不是升天，而是想起了自己的青春时期。“那歌声宣告了青春时期快乐的游戏，春日佳节的自由和幸福；回忆起儿时的感情，使我不走这最后的、严峻的一步”。浮士德放弃了自杀的念头，并且说：“你们，甜美的天歌，继续响起来吧！我泪如泉涌，大地又接纳了我。”前面我们已经提到，人在年轻时充满希望，年长时往往希望转化为忧愁。现在浮士德又想起儿时的感情，他与忧愁的斗争告一段落。哭是一种活力，通过哭可以把积压在心头的一切痛苦倾吐出来，它可以化解不幸。所以，当浮士德“泪如泉涌”时，由忧愁造成的一切痛苦和不幸都化解了，一切又恢复正常。所以，从整个过程的逻辑来看，复活节的钟声和天使的合唱不是一种偶然听到的来自外界的声音，它们与浮士德的整个心灵活动有着必然的联系，是来自浮士德心灵深处的声音。他决定自杀就表示他心中有一种要求战胜忧愁的活力，当他把盛毒药的杯子举到嘴边时，这个活力从心灵深处喷发出来，化为泪水。这时，

浮士德感到人的青春活力可以恢复，于是他让杯子离开嘴唇。现在浮士德面临的任务是恢复青春。

（二）《城门前》

黑沉沉的夜晚过去之后，是阳光灿烂的复活节的白昼。紧接着《夜》这一场之后是《城门前》(Vor dem Tor)。浮士德与瓦格纳离开了书斋走出了小城，来到城外的田野。城里的市民也潮水似的涌向城外，与乡下人一起庆祝春天的来临。大地回春，城里人在广阔的田野上唱歌跳舞，忘记了城市的狭窄和工作的重压，享受生活的快乐。浮士德终于走出阻碍他正常生活的“该死的潮湿的洞眼”，在大自然中与民众在一起。大自然、民众和浮士德，这三者通过复活节连接在一起，呈现出万象更新、生机勃勃、欢乐愉快的景象，大自然、民众和浮士德都“复活”了。这一场共四个场面。

第一个场面是群众场面，它像是一处由歌舞杂耍组成的结构松散的歌舞剧。来自第三等级各个群体的人群从城里来到城外的大自然中间尽情玩耍，充分展现他们各自的特长和爱好。年轻人首先关心的是异性，年纪大的人则希望生活安定，“但愿我们家里保持原样”。手工业学徒显得有点粗野，学生们则觉得自己比别人高一等。出场的人还有士兵、老妪和乞丐。这是一群活生生的人，这里展现的是实实在在的现实生活。

第二个场面是从浮士德和瓦格纳的视角看到的恢复了生机的大自然和欢乐的民众。浮士德站在一个山丘上，他首先看到的是冬天如何一步一步地退回荒凉的深山，太阳带来的生机如何使大地从白雪覆盖中解放出来，披上绿色的外衣。随后浮士德的目光投向地处山中的城市，即他居住的地方。与大自然相反，城里狭窄黑暗，房屋低矮。城里的人终于走出让他们觉得挤压和束缚的城市，来到了令人心旷神怡的大自然中间。这样，大自然不仅有山水花草，而且有人群；大自然中有人，人在大自然中。这时从欢乐的人群中传来这样的声音：“在这里我是人，在这里我可以是人。”这同样也是浮士德的心声，在大自然中与民众在一起，他才感觉到自己是人。与浮士德相反，瓦格纳不仅对大地的复苏无动于衷，而且对民众的欢乐感到十分厌烦，声称他是“一切粗俗行为的敌人”。





第三个场面是浮士德被远处传来的民众为庆祝复活节而举行的联欢活动中的声音所吸引，来到农民中间。大学者来到农民中间，引起了大家的注意，歌舞停了，大家围了过来。一位老农讲述了浮士德年轻时如何同他的父亲一起不辞辛苦医治当时在村里流行的瘟疫，多亏浮士德帮助他们，村里的人才免于死亡。大家听了老人的讲述，都十分感动，衷心地向这位救命恩人表示感谢。浮士德的反应出人意料，他只说了几句客套话，就匆匆离去。为什么呢？

第四个场景是浮士德与瓦格纳的对话。浮士德坐在一块石头上陷入沉思。老农的感谢使他想起了一桩他一直没法忘掉的往事。瘟疫流行以后，他和他的父亲来到疫区，想制止瘟疫蔓延，在用尽各种办法却不见成效的情况下，他老实的父亲就采用了炼丹术的方法炮制药品。他严格按照祖传的规程操作，但炼出来的药不仅没有疗效，反而害死了人。这个结局始料不及，因而对浮士德的打击很大，浮士德对自己所谓学识的彻底怀疑也许就是从此开始。因此，当老农以及其他农民感谢他时，他觉得“民众的赞扬在我听起来不过是讥讽”，他们赞扬的是“厚颜无耻的凶手”。这样，浮士德在刚刚体验到新生活的喜悦的时候，在他的心中又出现了“愁绪”(Trübsinn)。瓦格纳听了浮士德的讲述以后觉得浮士德的自责不可理解，也不合情理。他的观点是：一个人只要“认真负责地、准确无误地”实施了前人传授的技术，那他就是“了不起的大丈夫”。浮士德和他的父亲这样做了，他们就是“了不起的大丈夫”，至于后果如何那不是他们要考虑的问题。在这里，瓦格纳是典型的技术中心主义者。与瓦格纳不同，浮士德学习知识不是为知识而知识，他掌握技术也不是为技术而技术，而是为了人。既然他与父亲造的药害死了人，他就不能不感到痛心疾首。

不过，这次浮士德没有陷入绝望，因为他现在不再与自然隔绝，他与自然已经联系在一起，他看到的是一个美好的世界。面对“催促新生命”的晚霞，浮士德心中的愁绪慢慢地让位于对新生活的渴求，对新生活的渴求又唤起了浮士德对不落太阳的向往和追赶，想在想像中跟随释放生命的太阳。与以前不同的是，浮士德这次从一开始就清楚地知道。他渴望超越人的可能性虽然是美好的和必要的，但那只是“一个美梦”，他力求在渴望超越人的局限和明知这种渴望无法实现之间保持平

衡。他知道“肉体的翅膀不可能轻易地与精神的翅膀结伴而飞”，但他同时又认定，当鸟儿飞上天空，掠过地面，飞过湖泊，发出嘹亮的歌声时，“人的感情会随着高飞远扬，这是每个人的天性”。瓦格纳不能理解浮士德的这种感情，他从来没有过要像鸟儿那样自由飞翔的冲动，他不喜欢树林和田野，也不羡慕飞鸟的翅膀。书本向他提供了所有的乐趣，“你打开一本珍贵的羊皮纸古籍，整个天国就降临在你的面前”。浮士德告诉瓦格纳，瓦格纳所以如此，是因为他只知一种冲动而不知还有另一种冲动，而他浮士德自己却有两种冲动，他说：“在我的胸中，啊，有两个灵魂，它们总想彼此分离；一个怀着粗俗的情欲，所有的部位都紧紧地攀附着世界；另一个则竭力要超凡脱俗，飞向高贵的先辈的领地。”浮士德既要享受物质生活，也要拥有精神生活。浮士德的这一要求是18世纪新型知识分子的要求，他们与以瓦格纳为代表的旧时代知识分子的区别就在于他们除了在精神领域活动以外也十分重视物质生活，物质主义(Materialismus)对他们来说不再是一个纯粹的贬义词。因为浮士德胸中有“两个灵魂”，因而他希望有个精灵把他“引向新的多彩的生活”，他还渴望“有一件魔袍”，把他“带到他国异乡”。把这句话说得再明白一点就是：有了“两个灵魂”，就有了要过“多彩的生活”的要求；要过“多彩的生活”，就少不了魔鬼的引导。瓦格纳只有一个灵魂，没有过“多彩的生活”的要求，因而他用不着魔鬼的引导。因此，当梅菲斯特变成一条黑狗出现时，瓦格纳视而不见，浮士德倒觉得这不同凡响，他对那条狗说：“过来！与我们结伴！”只有浮士德才会与梅菲斯特结伴，浮士德要成为浮士德也必须与梅菲斯特结伴。



（三）《书斋》

《城门前》之后是《书斋》(Studienzimmer)。夜幕降临，浮士德离开田野，回到书斋。环境的变化又引起浮士德内心的变化：两种灵魂中那个“更好一点的灵魂”在他的胸中苏醒，粗野的冲动连同急躁的行动已经停止，“对神的爱”、也就是追求绝对的那种纯思维的、摆脱一切欲念的冲动又活跃起来，浮士德故态复萌，他又想寻找“生命之源”。于是，他打开《圣经》，研究《新约·约翰福音》第一句“太初有道”中的希腊原文Logos(逻各斯)如何译成德文。他首先想到的是“言”(Wort)，但觉得这样把“言”抬得太高了；接着想到“意”(Sinn)，但马上又想道：“意能实现和创造一切吗？”很显然“意”不具备这样的可能。浮士德还想到“力”(Kraft)，但仍然觉得不合适。最后想到一个词，觉得特别合适，那就是“行”(Tat)，于是他就写下了“太初有行”。浮士德的翻译实际上是他对人之本的认识过程。最初他崇尚书本知识即“言”，在发现靠书本知识既不能认识也不能解决问题以后，他又转向魔术，想靠精神的力量即“意”来认识宇宙；在这一尝试失败以后，他就用“力”即最大限度的主观力量招来地灵，与它近距离接触，他看见了地灵但抓不住它。经过了一系列失败之后，浮士德终于悟出了人生之道就是“行”。歌德所用的“行”(Tat)这个词有实践和创造的意思，他认为人与动物的本质不同就是人不断地实践和创造；因为有了实践和创造，人就能够不断发展，永远存在。所以，“行”是《浮士德》这部作品的核心主题。

在田野里发现的那条狗，跟着浮士德来到他的书斋；当浮士德终于悟出了人之本就是行时，那条狗突然变成了一个妖怪。浮士德用“所罗门钥匙”整治这个妖怪，梅菲斯特显出了原形，并对浮士德说：“怎么为主人服务？”这就是说，人的本质如果是行，那他就需要梅菲斯特的服务，需要来自梅菲斯特的刺激。这就涉及到梅菲斯特的本质。梅菲斯特首先公开声称：“我是永远否定的精灵。”他毫不掩饰“恶”是他的本质，但他同时也承认，他“总想作恶”，但结果是“行善”，因而他“是总想作恶，却总是行善的那种力量”。另外，作为“恶”，梅菲斯特的职责就是破坏，就是如浮士德所说“紧握冷酷的魔鬼的拳头凶残地与永远活跃的、健康的创造力相对抗”，但他也不得不承认，尽管他花了很大力量去破坏，但世界还是破坏不了，因为“总是还有新鲜的血液在流动”。通过与梅菲斯特的对话，特别是通过梅菲斯特的自我界定，浮士德明白了，梅菲斯特并不是直接与他为敌，而且梅菲斯特也承认他的破坏力有限，因而浮士德不再害怕梅菲斯特。现在梅菲斯特在他的书斋，他甚至觉得梅菲斯特在他的掌握之中。因此，当梅菲斯特要告别时，他就想捉弄一下梅菲斯特，结果不是他捉弄了梅菲斯特，而是梅菲斯特捉弄了他。浮士德要梅菲斯特留下，梅菲斯特答应可以留下，但有个条件：“我用我的魔法让你消遣消遣。”浮士德过于自信，看不透梅菲斯特的用意。梅菲斯特知道，浮士德内心里想的是享受“五彩斑斓的生活”，他要设法让浮士德的这种欲求活跃起来，为把浮士德引向他的轨道做准备。于是，梅菲斯

特招来"温顺的精灵"为浮士德唱起催眠曲,让浮士德的感官"在一小时内的所获胜过平淡的一天内的所得"。在睡梦中,浮士德走出他的"牢狱",享受了他渴望已久的"五彩斑斓的生活"。但是,等他醒来时,却发现他所经历的一切只是一场美梦,他没有离开过他的书斋,他被梅菲斯特骗了,梅菲斯特自己也早已不见踪影。浮士德的这一经历预示了他日后与梅菲斯特交往中的两大特点:梅菲斯特能满足浮士德的一些要求,但同时他也会通过欺骗等手段控制浮士德。因此,我们可以把浮士德的这一经历看做是他与梅菲斯特实质性合作的预演,下一步就是商谈合作的条件,剧情由《书斋(一)》转向《书斋(二)》。

梅菲斯特又来到浮士德的书斋,这次与上一次不同,他的注意力完全集中在浮士德身上,他建议浮士德走向生活。浮士德本人又想起自己的种种打算无一实现,悲观失望的情绪又占据了他的心灵,生存又成了他的"一种负担","我宁愿死,我憎恨生"。浮士德的这一说法遭到梅菲斯特的嘲笑,他说"可是死亡并不是受欢迎的客人",暗指浮士德曾打算自杀,但最后又放弃了自杀。面对梅菲斯特的挑衅,浮士德做出了极度的反应,他诅咒一切。他不仅诅咒这个世界以及它拥有的一切有价值的东西,而且也诅咒基督教的基本理念、信仰、希望、爱心以及忍让。否定了基督教的基本理念,也就否定了基督教,否定了基督教也就使浮士德拥有了与魔鬼梅菲斯特合作的自由。同时,既然浮士德诅咒现世,那么按照梅菲斯特的理解浮士德就是相信来世,因而,梅菲斯特相信他完全可以按照他的意图与浮士德签约。他提出的签约内容是:"我愿今生为你服务,根据你的指示,决不懈怠;当我们在来世相会,你也为我做同样的事。"浮士德当然不能同意签这样的条约,不过歌德并没有写浮士德对这个问题的思考过程,只写了思考的结果。浮士德对梅菲斯特说:"我并不关心来世。"刚才浮士德还诅咒这个世界,现在他又无条件地肯定这个世界,说明他并不是从根本上否定这个世界,就像梅菲斯特所希望的那样,他只是由于他的愿望总是不能实现才对这个世界产生了怨恨。浮士德对来世的否定,同时也是对灵魂在来世存在的否定,这是对梅菲斯特的沉重打击,他一下子从胜势转为劣势。

浮士德对来世的否定是梅菲斯特没有想到的,他更没有想到的是浮士德甚至怀疑他为人服务的能力,因为他根本不了解人的基本精神。





浮士德问道:"你们这些魔鬼什么时候懂得过人的奋发向上的精神?"连人的基本精神都不懂,梅菲斯特这个魔鬼又怎么可能满足人的各种愿望呢?所以,当浮士德提出了一系列看来不可能实现的愿望时,梅菲斯特无法正面回应,他提出的签约开始向浮士德所希望的赌赛方向转变。不过,从浮士德提出的那些不可能实现的要求中,梅菲斯特也发现,所有这些要求都属于物质享受的范围,如食物、黄金、游戏、姑娘、荣誉等等,因而梅菲斯特认为浮士德是想在"安逸"(Ruhe)中享受。于是,他大胆地对浮士德说:"这样一张订单吓不倒我,我可以拿这些财富为你效劳。不过,好朋友,我们在安逸中品尝美味的时刻也到了。"梅菲斯特提到了"安逸",这就触及到他与浮士德之间的根本分歧:梅菲斯特认为,人必然会贪图安逸,并由此走向毁灭;浮士德认为,人不会也不可能贪图安逸,因为如果他贪图安逸就意味着消亡,而人是不会消亡的。因此,浮士德理直气壮地提出就这个根本问题与梅菲斯特打赌,赌赛的内容是:"如果我心安理得地躺在懒床上,那就让我马上完蛋;如果你能谄媚我,欺骗我、使我感到心满意足,如果你能用享受来欺骗我,那就是我的末日!我与你打赌!"梅菲斯特的回答很干脆:"一言为定。"两人随即相互击手,赌赛开始。浮士德所以敢与梅菲斯特打赌,是因为他又回到翻译《圣经》时的精神状态,把"行"看做人的本质。不过,那时这个观点还只是作为理论提出来的,而现在是要在实践中检验这一理论。人要永远不停地行动,就不能自满自足和贪图安逸。浮士德能不能永不满足,永不懒惰,就成为他在这场赌赛中能否取胜的关键。所以,浮士德与其说是与梅菲斯特打赌,不如说是与他自己打赌。

浮士德与梅菲斯特以击手的方式决定打赌以后,浮士德慷慨陈词:"如果我对某一瞬间说,请停留一下吧,你是那么美!那就可以给我套上枷锁,我心甘情愿走向毁灭;那就让丧钟敲响,你的服务就可以解除……"这段话有两点值得注意:第一,浮士德与梅菲斯特赌赛的内容前面已经讲得很清楚,这里并没有补充新的内容,只是强调了浮士德永远不会满足这一点,即他在任何时候都不会因为满足而让时光停留。这也就是说,这一点本来只是赌赛内容的一部分,但浮士德这么一强调给人造成一种印象,仿佛这是衡量赌赛胜负的惟一标准。第二,浮士德说,如果他输了这场赌赛,梅菲斯特就可以免除他的服务,这也就是说,服

务与被服务是这场赌赛的前提条件。这样看来，浮士德与梅菲斯特作为这场赌赛的主体，既是对立的两极，又相互依存，缺少任何一方，服务与被服务的关系都不会存在。因此，浮士德与梅菲斯特是个矛盾的统一体，他们既相互竞争，又彼此控制。梅菲斯特通过他的服务要尽量控制浮士德，让他走上自己所预期的道路，浮士德要反控制，让梅菲斯特按照他的意志为他服务。这种控制和反控制的斗争贯穿全剧，而且在浮士德说完上面那段话以后就开始了。

梅菲斯特要浮士德用鲜血签字完全没有必要，因为击手就表示双方都将遵守赌赛的法则，再说他们之间的赌赛也没有文件。梅菲斯特这么做，完全为了表明他有能力控制浮士德，故意贬低浮士德的人格，表示浮士德是个不可信赖的人。浮士德也了解梅菲斯特的意图，但他知道他要想实现他的理想就离不开梅菲斯特的服务，因而他还是用鲜血签了字，以表明他决不会毁约的。这时，浮士德想得更多的是走出书斋，"让我们投身到沙沙作响的时代之中，投身到翻滚的事变之中！不管苦与乐，成与败，如何变换交替，大丈夫惟有不停地行动"。他的具体目标是成为"全人"(All-Mensch)："凡是分配给人类的，我要在我的自我中享用，用我的精神掌握最高和最深的道理，把人类的祸福都集中在他的胸中，这样我的小我就扩展成人类的大我，最后我也像人类一样没落。"梅菲斯特告诉浮士德，想做"全人"的想法是不现实的，只有神才能是整体；浮士德坚持他的理想，说："我如果不能取得我一心一意追求的人类的冠冕，那我算个什么？"看来浮士德要突破人的局限达到绝对的愿望在他心中始终存在，不过这次他不是要具有神的创造力，而是要代表全人类。梅菲斯特以他特有的风格给浮士德的这种追求泼了一盆冷水，他说："你现在是什么，最后还是什么。"梅菲斯特的这句话使浮士德清醒过来，从理想又回到现实，他与梅菲斯特又一次从分歧走向统一。梅菲斯特抓住机会，劝他及时行乐，浮士德接受了梅菲斯特的建议，决定离开书斋，走向生活。这时一个学生来向浮士德求教，浮士德不愿再见学生，让梅菲斯特替他接待。学生走后，浮士德出现，问梅菲斯特："现在往哪里去？"梅菲斯特回答说："我们先看小世界，再看大世界。"所谓"小世界"(die kleine Welt)就是个人的私人生活范围，即《浮士德》这部作品的第一部所涉及的生活范围；所谓"大世界"(die grosse Welt)就是社会





的公众生活，即《浮士德》第二部所涉及的范围。

（四）《莱比锡的奥尔巴赫地下酒店》和《女巫的丹房》

浮士德与梅菲斯特结盟以后的第一次共同行动就是梅菲斯特带领浮士德来到莱比锡的一家叫奥尔巴赫地下酒店的酒馆。梅菲斯特带浮士德到这里来，并不是要浮士德在这里饮酒作乐，而是让他看看书斋以外的生活。他对浮士德说："我们首先必须把你带到寻欢作乐的地方，让你看看生活多么轻松愉快。对这里的人来说，每天都是节日。"在这个酒馆的一张桌子旁坐着四个"快乐的小伙子"，虽然没有直接说明他们的身份，但他们中的三人显然是大学生。他们四个人由于不同的原因情绪低落，但当他们终于振作起精神时又像动物一样粗野，他们自己也称自己是"驴"、"猪"、"老鼠"。这些大学生精神空虚，生活无聊，因而常常到酒馆消磨时光，在那里不是狂欢胡闹，就是唱歌和妄评政治。因此，《莱比锡的奥尔巴赫地下酒店》(Auerbachs Keller in Leipzig)是对大学生生活的批判，是学者悲剧的一部分。前面我们已经提到，《浮士德》第一部有两大部分，即学者悲剧和格蕾琴悲剧。随着浮士德与梅菲斯特结盟，学者悲剧已经基本结束。但迄今为止，学者悲剧包括的范围仅限于学者和书斋生活，没有书斋以外的生活。另外，所谓学者也仅限于大学教师，没有包括大学的学生。因此，我们可以把《莱比锡的奥尔巴赫地下酒店》看做是学者悲剧的补充和尾声，因为它展现的是学者特别是大学生的书斋以外的生活。

如果说，《莱比锡的奥尔巴赫地下酒店》是学者悲剧的补充和尾声，那么《女巫的丹房》(Hexenküche)就是格蕾琴悲剧的准备和前奏。离开奥尔巴赫地下酒店，梅菲斯特带着浮士德来到了女巫的丹房，目的是要让浮士德年轻三十岁，重获青春。女巫的丹房是女巫熬煮魔汤的地方，是梅菲斯特统治的地方，梅菲斯特是这里的"主任和大师"。这里生活着介于人与猴之间的猿类，它们正在做各种无聊的表演。浮士德对这种妖魔世界十分厌恶，他从未停止过对它的反抗。他不能同意通过服用女巫熬成的"污秽羹汤"来让他恢复青春的安排，他要求使用"天然药剂"。梅菲斯特带着反讽的口吻对浮士德说，有一种办法可以满足他的要求，既不用钱，也不需要魔力，只要在田野里像牲口一样耕作，就可以青春常在。浮士德当然不会同意，于是梅菲斯特说："那就非请女巫不行。"浮士

德只好屈从梅菲斯特的安排。

就在梅菲斯特与猿类一起表演的时候，浮士德走到一面魔镜前面，在里面看见一个“天仙似的形象”，他的心完全被这个“美女”所吸引，他希望自己能有一双翅膀飞到美女那里，实际是想占有她。情欲在浮士德的心中已经复活，而且不可遏制，在这种情况下，他喝下了魔汤，一下子年轻了三十岁。梅菲斯特告诉浮士德，他再也用不着在魔镜里看美女了，他完全可以看见实实在在的女性，“你肚子里有了这种汤，会把任何一个女人看成海伦”。梅菲斯特成功了，他使浮士德恢复了情欲，这也就为浮士德接着而来的爱情经历做好了准备。

（五）格蕾琴悲剧

学者悲剧是在浮士德传说的基础上写成的，它的人物和情节与传说中的人物和情节都有直接或间接的关系。与学者悲剧相反，所谓的格蕾琴悲剧就与传说一点关系也没有了，它完全是根据歌德自己的经验写成的。根据人要进人“大世界”必须先在“小世界”这个思想，歌德设计了这出悲剧，它是整个浮士德悲剧的一个组成部分，但同时又是一部完全可以独立存在的市民悲剧，它的人物是市民，它的主题是爱情与婚姻、婚姻与事业的矛盾，它的情节是根据悲剧情节发展的普遍过程安排的，即从开场经过发展到达高潮，再由高潮经过转折走向灾难。下面我们就根据格蕾琴悲剧情节发展的四个阶段介绍一下它的主要内容。

第一阶段：这一阶段包括《街道》(Strasse)、《黄昏》(Abend)、《散步》(Spaziergang)、《女邻居的家》(Der Nachbarin Haus)、《街道》(Strasse)，《花园》(Garten)、《园中小屋》(Ein Gartenhaeuschen)七场，情节由开始到高潮。浮士德在梅菲斯特的带领下来到一座小城，在大街上遇到剧中女主人公格蕾琴。浮士德一见这个少女，就情欲大发，主动向姑娘示爱。由于来得过于突然，格蕾琴拒绝了浮士德献上的殷勤，浮士德转而要求梅菲斯特帮助把格蕾琴弄到手。起先梅菲斯特感到有一点为难，他无法接近虔诚的基督徒格蕾琴。经过一番较量，梅菲斯特答应当晚把浮士德带到格蕾琴的闺房，感受一下她生活的气氛。浮士德要求马上占有格蕾琴，梅菲斯特告诉他，这不可能，因为当晚格蕾琴不在她家而在她的邻居家。浮士德只得接受梅菲斯特的安排，不过他嘱托梅菲斯特准备一份礼物送给那位姑娘。晚上梅菲斯特把浮士德带到格蕾琴的房间，他随即





离开，让浮士德一个人留在那里。浮士德一进格蕾琴的房间，就感到自己简直像到了“圣地”似的，恬静无声，井然有序，朴素自然。因此，浮士德感到，“在这里的贫困中蕴藏着富有！在这座地牢里享有幸福！”虽然贫寒但很富裕，虽然狭窄但很幸福。这时，一种真正的爱涌上心头，浮士德为自己把这个姑娘完全当做满足性欲的对象感到羞耻。为什么浮士德会有这样的转变呢？他在这里发现了自然，自然就是纯洁、朴实、勤劳、温柔。格蕾琴就是自然的产物，她生活在自然之中。浮士德在格蕾琴身上发现他长期向往的自然，他爱上了她。这时，梅菲斯特拿来了他偷来的首饰盒，问他还要不要将这首饰盒当做勾引格蕾琴的礼物放在格蕾琴的闺房里，浮士德犹豫了：“我不知道该不该这么做？”最后，经过梅菲斯特的劝说，浮士德不情愿地同意把首饰盒放在格蕾琴的柜子里。

格蕾琴在路上遇到浮士德，觉得此人高贵、英俊，在她心里引起一种她自己也说不清楚的冲动，为了宣泄她发自内心的爱的激情，她唱起了《图勒的国王》(Koenig in Thule)这首歌颂爱情的歌。她打开柜子看见了放在里面的首饰盒，既惊奇又喜欢。她抵挡不住诱惑，把盒子里装的首饰戴在自己身上，顿时自己变成了另外一个人。这时，她才觉得，人只有佩戴这些首饰才能显出高贵，自己虽然美丽但没有首饰就显得十分卑贱。格蕾琴的母亲回来了，她是个虔诚的基督徒。她发现家中有个来历不明的首饰盒，她首先想到的是把它送给牧师，而牧师以神圣的名义对百姓送来的东西向来是照收不误。首饰没有了，格蕾琴非常伤心，日夜思念那些首饰和送首饰的人。浮士德得知首饰已被送给牧师后，立即命令梅菲斯特再送一盒。这次格蕾琴没有让母亲看到首饰，她把饰物送到邻居玛尔特家，这是她第一次做出违背母亲意志的事。玛尔特是个已婚妇女，丈夫外出长期不归，杳无音信。她靠自己的劳动难以维持她与孩子的生活，迫切希望有丈夫死亡的确切消息以便再婚。梅菲斯特来到玛尔特家，谎称他是玛尔特丈夫的朋友，知道玛尔特丈夫已经死亡。玛尔特请他开个证明，他满口答应，并愿提供第二个证人。梅菲斯特与玛尔特约定花园相会，届时他将带来第二个证人，同时也请玛尔特带着现在在她家的少女格蕾琴。这样，梅菲斯特就通过骗术，为浮士德与格蕾琴相会提供了机会。浮士德对能与格蕾琴见面感到高兴，但拒绝作伪证。梅菲斯特反驳道：“你的一生中，难道是第一次作伪证吗？”这触及到

浮士德已经抛弃的学者经历的核心，浮士德对梅菲斯特的指责无言以对，只能骂他是“骗子”、“诡辩家”。梅菲斯特还进一步斥责浮士德虚伪，他口头上说爱格蕾琴是出于真心，实际上是把她当做满足性欲的对象。对这样的指责，浮士德同样无法断然拒绝，因为它并非没有道理。

按照预先的约定，浮士德与格蕾琴，梅菲斯特与玛尔特来到花园，他们作为两对情侣在花园里分别散步。这两对情侣有一个共同点，就是一方想方设法与对方亲近，另一方则竭力与对方保持距离。玛尔特千方百计想勾引梅菲斯特，梅菲斯特则与她逢场作戏，他们之间的距离始终没有缩小。当天色渐暗，玛尔特深情地对梅菲斯特说：“天黑了。”意即可以进屋了，梅菲斯特的回答是：“天黑了，我可以走了。”浮士德与格蕾琴的结局与此不同。开始时浮士德主动热情，格蕾琴则一方面由于自卑，另一方面也是为了自卫，总是与浮士德保持距离。但当浮士德把单纯、贞节、谦逊、卑微等格蕾琴所具有的特点看做大自然的最高赏赐时，也就是说，当格蕾琴发现浮士德喜欢的不是贵族的高贵典雅而是平民的朴实自然时，她顿时觉得她与浮士德接近了。最后，她让花语来证实浮士德是否爱她，被她视为神谕的花语真的证明浮士德爱她，而且浮士德也海誓山盟，表示永远爱她。格蕾琴激动地向花园中的小室跑去，浮士德在稍事犹豫之后，也跟着跑去，两人在园中小屋拥抱在一起，剧情达到高潮。

第二阶段：《园中小屋》一场是全剧的高潮，紧接着的两场《森林和洞窟》(Wald und Höhle)、《格蕾琴的闺房》(Gretchens Stube)和《玛尔特的花园》(Marthens Garten)是从高潮向转折的过渡，分别展现浮士德与格蕾琴相爱以后的内心思绪。浮士德在与格蕾琴拥抱以后来到森林里的洞窟，他为什么要逃向大自然呢？浮士德与格蕾琴已经确定了恋爱关系，这就意味着只要他待在格蕾琴的身边就会发生性关系，而在18世纪根据宗教和世俗的规矩婚前性行为是绝对禁止的。另外，由于他们俩的知识水平，思想认识，理想和追求都存在着巨大的差距，他们俩不可能结婚，即使结婚也不可能稳固。浮士德对他与格蕾琴的差别有个十分恰当的说法，他说他是一个“没有目的、不会安稳的怪物，像瀑布一样，从山崖流向山崖，咆哮奔腾直向深渊”。而格蕾琴呢？她“在一旁，怀着天真的痴情，在阿尔卑斯山上的一个小山峰上的茅草屋里忙着家务，生活在





被封闭的世界里”。浮士德知道，像他这样一个永远不会停止追求的人迟早会把只能停留在小世界过自然宁静生活的格蕾琴“埋葬”。正是因为浮士德预见到这样的后果，他才在他们俩热恋的时候离开了格蕾琴。浮士德离开格蕾琴不是遗弃她而是保护她，不是不爱她而是真爱她，这是理智战胜情感的后果，是浮士德胸中的一个灵魂压倒另一个灵魂的结果。浮士德是为了爱而放弃爱，这种状况不可能长久维持，因而当他听到格蕾琴因为思念他而日夜哭得死去活来时，他再也压制不住自己的情感，明知后果严重，他也要回到格蕾琴的身边：“一定要发生的事情，就让它发生吧！让她的命运由于我而崩溃，让她与我一起毁灭吧！”

《森林和洞窟》不仅展示了浮士德胸中的两种灵魂的斗争，同时也展示了浮士德的世界观的变化，这一点体现在浮士德在这一场开始的独白里。浮士德这次来到大自然是以研究者的身份出现的，他不再企图自己也成为创造一切的神，与作为整体的自然相等同。他希望通过对大自然中的一个个局部的研究，积累大量的外在经验，从而更深入地认识自己的内心。以这样的态度对待大自然，大自然就会成为“我的王国”，他就会有力量去“感觉它，享受它”，进而就能在“寂静的丛林中，在空中，在水中，认识我的兄弟”。这也就是说，浮士德终于认识到自然界的一切都是“兄弟”，他作为人是自然界的一员，与自然界的一切有生命和无生命的东西是平等的兄弟关系。有了这样的认识，浮士德就能客观地估计自己的力量，现实地提出自己要实现的目标。

《森林和洞窟》之后紧接着是《格蕾琴的闺房》，在这一场我们看到格蕾琴一个人独自“坐在纺轮旁”唱歌倾诉她对浮士德的思念，并且表示只要能与浮士德相吻相爱，“即使丧命也在所不惜”。于是，在《玛尔特的花园》一场这就出现了这样一个局面，浮士德为了安慰格蕾琴在明知有危险后果的情况下毅然回到格蕾琴身边，而格蕾琴心中的欲火已经燃烧到这样的地步，只要能与浮士德相爱，什么都不必考虑。这也就是说，浮士德与格蕾琴发生性关系已成必然。浮士德与格蕾琴在玛尔特的花园相会了，格蕾琴首先提出宗教问题与浮士德讨论，接着又提出梅菲斯特的问题。在这两个问题上，他们俩的观点和态度正好相反。格蕾琴是个虔诚的基督徒，认为信仰是最神圣的，任何人都必须有信仰，而且必须专一。浮士德是个泛神论者，他认为一个人有什么信仰是他的自

由,任何人无权干涉,也无须干涉。同样,在对待梅菲斯特的问题上,浮士德与格蕾琴的观点和态度也正好相左。格蕾琴憎恨梅菲斯特,见了他就毛骨悚然,她与梅菲斯特水火不容,而浮士德则离不开梅菲斯特。虽然格蕾琴也曾试图说服浮士德放弃他的观点,改变他的态度,试图在他们之间建立起共同的世界观的基础,但格蕾琴的努力未取得效果。这也就是说,浮士德与格蕾琴不仅在教育水平方面存在巨大差距,就是在世界观方面也存在重大分歧。但是,这种差距和分歧也许会妨碍他们结婚,但并不妨碍他们相爱,相爱靠的是情感,而情感是盲目的。所以,当浮士德希望能在格蕾琴的"怀里静静地待上个把小时"时,格蕾琴满口答应,而且告诉浮士德她晚上睡觉时"不闩门",只是"担心会被母亲发现"。浮士德马上交给格蕾琴一小瓶药水,说"只要在茶水里滴三滴,她母亲就会舒舒服服地熟睡"。格蕾琴接过药瓶,并且说:"为了你,我还有什么事不能做?只是别伤害了她。"她还说:"好人,我一见到你,就不知是什么逼着我顺从你的心意。"爱情是一个盲目的冲动,既不能用理智来解释它,也不能用理智来压制它。在歌德看来,这种冲动也应得到尊重,它是人们所追求的自由中的一项重要内容。

第三阶段:从《在井边》(Am Brunnen)开始,情节发生重大转折,甜蜜的爱情变成了一个个灾难。浮士德与格蕾琴是否幽会以及如何幽会在剧中只字未提,但从随后的情节发展来看幽会已成既成事实。在井边,人们正在议论一个与他人发生性关系的女子,格蕾琴也在场,她逐渐把人们的议论与她自己联系起来。她过去也曾鄙视过别人,但现在她却不得不"赤裸裸地面对自己的罪过"。不过,她强调:"可是,促使我走到这一步的那一切,天啊!又是那么美妙,那么快活!"社会舆论认为她的行为是罪过,但她并不那么认为,因为她的动机是正当的、纯洁的,她的感觉是美妙的。但是,随着周围议论的延续,她逐步失去了自信,她自己也慢慢地觉得自己有罪,开始害怕起来。于是,她向痛苦圣母(Mater dolorosa)祈祷,请求圣母把她从"耻辱和死亡"中解救出来。

格蕾琴与他人通奸经过众人的议论也传到她的哥哥瓦伦廷的耳边,不论是众人,还是瓦伦廷,都把贞操看做最高的道德品质,一个女孩一旦与某个男人发生了性关系,不论是否出于爱,都是不可饶恕的罪恶。对瓦伦廷来说,还有进一层的意义:格蕾琴的行为不仅是她自己的罪过,而且也是家庭的耻辱,因而他无法忍受这样的奇耻大辱。他既恨他的妹妹,更恨勾引他妹妹的男人,把他们视为不共戴天的敌人。因此,当浮士德在梅菲斯特的陪同下又来找格蕾琴时,瓦伦廷在他家门口与他们决斗,结果被浮士德与梅菲斯特刺死。哥哥临终前的诅咒,使格蕾琴的精神彻底崩溃,她受到良心的谴责。在大教堂为母亲举行仪式时,以"恶灵"名义出现的格蕾琴自己的良心向她宣布了无情的判决,她犯下了不可饶恕的罪过,格蕾琴从精神到肉体完全崩溃了。

第四阶段:《瓦尔普吉斯之夜》(Walpurgisnacht)是第四阶段也就是最后阶段的开端。浮士德与梅菲斯特一起杀死了瓦伦廷,浮士德已经成了杀人犯,这就意味着他已经具备了进入梅菲斯特王国的条件。另外,从情节发展来看,浮士德杀了人在正常的世界中他难逃惩罚,只有逃到梅菲斯特的魔鬼世界,才能免于惩罚。因此,在他们刺死了瓦伦廷以后,梅菲斯特带着浮士德逃到了"魔鬼的家园"。按照德国的民间传说,每年的4月30日到5月1日的夜里,各地的妖魔鬼怪都聚集到布罗肯山上,欢度"瓦尔普吉斯之夜",它们尽情狂欢,无所不为。歌德利用民间传说把"瓦尔普吉斯之夜"写成了一个魔鬼世界,毫不掩饰地展现恶的场所。因此,梅菲斯特带浮士德到这里来狂欢,除了逃避追捕以外,更主要的是让浮士德亲身体验一下赤裸裸的恶,让他尽情享受、纵情欢乐。浮士德在登上布罗肯山的过程中不仅看到各种各样的"恶",即社会上的各种应当批判的现象,而且他自己也向"恶"敞开心扉,尽情地寻欢作乐,到高潮时完全沉醉于享乐之中。事实证明,享乐也是浮士德的一种追求。但是,毕竟浮士德胸中有两个灵魂,他不可能长久地陷入享乐而不得自拔,因而在他最陶醉的时候想起了格蕾琴。在他与以美女面貌出现的女巫交欢正酣的时候,浮士德的幻觉中出现了一个少女的形象,他仿佛看到"一个面色苍白的美丽的少女孤单单地在远远的地方站着","她非常缓慢地离开原地,好像脚上带着镣铐向前行走"。他仔细一看,竟然发现那个少女就是格蕾琴。这说明,浮士德虽然身在魔鬼世界,但他并没有忘掉格蕾琴。梅菲斯特怕他再想起格蕾琴,就竭力转移浮士德的注意力,最后给他安排了一场戏,名为《瓦尔普吉斯之夜的梦,或奥白朗和蒂坦尼亚的金婚·插曲》(Walpurgisnachtstraum oder Oberons und Titanias Goldene Hochzeit Intermezzo)。

格蕾琴为了避免严厉的惩罚杀死了自己生的孩子，犯了弑婴罪，被判死刑，关在地牢里。浮士德听到格蕾琴被处死刑关在地牢时，心情非常激动，一方面他痛骂梅菲斯特，责怪他为什么向他隐瞒实情，带他去娱乐；另一方面他要立即动身去关着格蕾琴的牢房，尽快把她救出。浮士德责骂梅菲斯特意味着他与梅菲斯特的合作面临的考验，这时梅菲斯特向他提出一个只能默认的问题："是我们强求你，还是你强求我们？"是的，浮士德必须与魔鬼合作，浮士德的悲剧就在于他必须与魔鬼合作，而一旦与魔鬼合作就会做出违背人性的事情来。人性与魔性在浮士德的灵魂中并存，因而浮士德责骂梅菲斯特实际是他胸中的两种灵魂的斗争。那么，浮士德为什么不顾一切要把格蕾琴救出来呢？这里，首先必须明确，浮士德救格蕾琴只是想把她带出牢房，关于格蕾琴离开牢房以后如何生活，那就不是他的事情了。这也就是说，他救格蕾琴只是出于责任感，因为格蕾琴落到这一步他有一定的责任。他救她并不是出于爱情，他丝毫没有打算把她救出来后与她结婚。这就说明，浮士德是个有人性的人，但又是一个以自我为中心的人。这一根本态度决定了他在最后一场《地牢》(Kerker)中的表现。

深夜，浮士德来到地牢，格蕾琴已经神志不清，她认不出给她打开脚链的人是浮士德，她以为是执行死刑的刽子手。可是，当浮士德喊出她的名字时，她清醒过来，认出了浮士德。格蕾琴突然有了希望，她可以获救，可以与浮士德结婚。她要求与浮士德接吻，浮士德反应冷淡，她不得不主动与他接吻，但浮士德毫无热情，嘴是凉的。这时，格蕾琴明白了，浮士德已经不再爱她。当初，格蕾琴明知自己与浮士德幽会违反世俗和宗教的规矩，但她仍然毅然决然地把自己献给浮士德，这完全是出于爱，是真正的爱。但现在，浮士德不爱她了，当然更不愿意与她结婚，生对于她来说也就毫无意义。她断然拒绝了浮士德要把她救出地牢的打算，义无反顾地选择了死亡。不过，即使在这种情况下，格蕾琴也没有埋怨浮士德，责怪自己，她并不认为她与浮士德同床是错误的，在生命的最后时刻也没有为她那违背世俗和宗教规矩的行为感到后悔，她信心十足地喊出："我相信上帝的裁决！"事实证明，上帝不认为她有罪。当梅菲斯特代表现实的力量宣布"她被判决了"时，来自"上天"即来自上帝的声音是："她得救了！"格蕾琴是无罪的，她所以杀死自己的孩子是





社会使然，社会是有罪的。格蕾琴的灵魂是纯洁的，她是梅菲斯特的对立面，是梅菲斯特以外的另一种选择。浮士德处于这两种力量之间，是他们争夺的对象。梅菲斯特与格蕾琴同时召唤浮士德到自己这边来，但因梅菲斯特的力量暂时处于强势，当他喊出"到我这儿来"时，浮士德就跟着过去了。但是，"从内部"传出了格蕾琴呼喊浮士德名字的声音："海因里希！海因里希！"说明争夺还在继续，这就为第二部的情节开展做了铺垫。

## 四　第二部

第二部共分五幕。

### （一）第一幕

第一幕包括两大部分《幽雅的地方》(Anmutige Gegend)和《皇帝行宫》(Kaiserliche Pfalz)。

1.《幽雅的地方》：这一场的作用是承上启下，把第一部分与第二部分连接起来。歌德采用的连接办法就是让浮士德处于假死状态，再让他苏醒过来获得新生。浮士德造成了四起命案，受到沉重打击，神志不清，躺在繁花似锦的草地上。阿莉尔作为精灵的代表围成圆圈，在浮士德周围飘荡。精灵代表大自然，大自然具有济困解难的力量，而且不管是善还是恶，都给予帮助。浮士德正是借助大自然的力量逐渐恢复了生机。对歌德来说，重要的不是如何判定浮士德的过错，而是他如何才能摆脱由于自己的过错而造成的困境。忘却是摆脱困境的最有效的办法。通过睡眠忘记那些不快的事情，人就可以重新振作起来。如果老是记起不愉快的过去，就无力面对现在，更不可能继续前进。不过，不管是忘却过去，还是重新振作，都是在大自然中借助大自然的力量完成的，都是大自然的赠品。因此，人只要与大自然融在一起就大有希望，脱离大自然就失去了生机。《天上序曲》是《浮士德》全剧的序幕，《幽雅的地方》是《浮士德》第二部的序曲，在那里讨论的是人如何发展的问题，这里讨论的是人遇到挫折，犯了错误怎么办；那里的最高代表是上帝，这里的最高代表是大自然。

浮士德在晨曦中苏醒，他有一篇独白，记述他的思想变化。他醒来，首先看到的是太阳光照耀下的崭新世界，这时他又产生了"向最高存在

攀登的决心"。他虽然身在地球，但目光转向太阳，又要试图脱离地球即现实，追求光之源太阳即绝对和永恒。但是，太阳的光线过强，他望着它立即头晕目眩，疼痛难忍，只得把目光再度转向地球。生活的阅历让浮士德学会舍弃，懂得妥协。这次，他没有像以往那样不顾客观可能坚持主观主张，而是自觉自愿地直面地球。这时，他看到地球上的瀑布以及由于太阳光的折射而形成的彩虹。这姹紫嫣红的美景让浮士德明白了一个道理：我们人类虽然无法与代表绝对和永恒的太阳直接接触，无法享用它的全部光芒，但我们生活在地球上也与太阳有关，我们在地球上也能享受到永恒光芒的"多彩折光"(Abglanz)，它虽然不是永恒光芒的本身，但它是永恒光芒的变体，而且是我们惟一能享受到的光芒。所以，人应当放弃追求不可能得到的绝对，集中精力认识可能认识的东西，实现可以实现的目标。有了这样的认识，浮士德就可以超越只限于自己个人的私人生活范围的小世界进人社会的公共生活的大世界。浮士德的这篇独白的功能与第一部开头的独白的功能是一样的，但由于浮士德的精神状态不同，两者也有明显的差别。首先是气氛不同：这里是太阳初升的早晨，开阔的秀美草原；那里是漆黑的深夜，发霉狭窄的书房。其次是浮士德的态度不同，在这里是适中，只求可能；在那里是坚持绝对，要么是一切，要么是全无。最后是结局不同，这里是新的征程的开始，那里是对一切的绝望。

2.《皇帝行宫》：有六个场次，它们是《金銮宝殿》(Saal des Thrones)、《广敞的大厅》(Weitläufiger Saal)、《御花园》(Lustgarten)、《阴暗的走廊》(Finstere Galerie)、《灯光通明的大厅》(Hellerleuchtende Saele)和《骑士厅》(Rittersaal)。浮士德走向大世界，首先来到皇宫，那里是权力的中心，从那里可以俯瞰全国，同时那里也是浮士德以后活动的基本社会环境，因而浮士德要想在大世界有所作为就不能忽略这个地方。这个皇宫历史外貌是中世纪的，同时也是18世纪的，因为一直到1806年神圣罗马帝国彻底瓦解德国的政治结构没有多大变化。大概是为了强调过去和现在的联系，歌德最后没有按照他当初拟定的"内容提纲"点明皇帝就是15世纪末到16世纪初的皇帝马克西米利安一世，而只是笼统地写下皇帝。

第二天就是狂欢节了，皇帝的心思全在明天如何狂欢。突然，要举



行国务会议，百官已经到齐，就等皇帝驾临。如果不是国家已经处于危机状态，不会在这个时候召开国务会议。皇帝对这次会议的召开毫无思想准备，说明他对国情毫不了解，同时他也不关心国情。他来到以后，一是抱怨为什么在狂欢节前开会；二是任命梅菲斯特为新的宫廷弄臣。各位大臣一一汇报他们所管辖的部门的情况，从他们的报告可以看出，国家即将崩溃，帝国已经失去内在的支柱，处于普遍的危机之中，人人自危，个个相斗。面对这样的形势，皇帝以及他的大臣们一筹莫展，而且还相互推卸责任。梅菲斯特显然比他们高明，他认为造成目前局面的根本原因是缺钱，要有钱就得发展生产、开采矿产。他说："以往铸好的和没有铸好的黄金，大都埋在墙根下，矿脉里。你们问我，谁能让它们重见天日？只有靠有才华的人的自然力和精神力。"梅菲斯特的话虽然多少有点模棱两可，但如果正确理解，还是听得出他指的是开采地下矿产，领导开采的人是浮士德。遗憾的是，皇帝及其大臣们不这样理解。他们这些人长期以来只知享受挥霍，不懂得劳动生产，因而他们认为梅菲斯特说的"宝藏"指的就是用不着经过艰苦的劳动就能获得的埋在地下的财物。皇帝下令马上开始找宝，但星士说得先庆祝狂欢节，举行假面舞会，皇帝接受了这一建议。

假面舞会在广敞的大厅里举行，它是由浮士德设计的，目的是让皇帝以及他的大臣了解皇宫以外的情况，认识创造性活动的重要性。首先出场的是男女园丁以及他们生产的天然的和人造的鲜花和美味的水果，随后出场的还有伐木工，他们都是生产者，并以此为荣。与他们相对立的是喜欢逍遥自在的"丑角"，过着寄生生活的"寄生虫"，不守规矩的"醉汉"。在他们以后出场的是各类诗人，不过除了讽刺诗人以外，所有的诗人都一言不发，默默地扬长而去。他们不是因为相互干扰无法说话，就是他们有更重要的事无暇说话。接着出场的是希腊神话中的人物，美惠三女神把优雅带人生活，命运三女神让人意识到人的生活和劳动的自然局限性，复仇三女神公开承认她们是"城乡的瘟神"。

假面舞会的第一个高潮是围绕大象出现的各色人物。大象两旁站着两个被绑的妇女，一个叫"害怕"(Furcht)，一个叫"希望"(Hoffnung)。"害怕"常常由于害怕自己想像出来的并非实际存在的反对者而使正常的活动无法进行，"希望"由于一味宣扬未来的美景而不去专心致志地

做好眼前的事情。"聪明"(Klugheit)认为她俩是人的两大敌人，因而把她们绑起来。"聪明"自己坐在大象的脖子上指挥它前进，站在大象最高处的是胜利之神维多利亚，它是"一切创造性活动的女神"(Goettin aller Tätigkeiten)。

最后出场的是由四匹骏马驾驶的豪华车，赶车的是美少年"赶车童子"，车上坐着由浮士德自己扮演的财神普路托斯。"赶车童子"自我介绍，"我是消费，我是诗，我是靠挥霍自己的家私来实现自我完善的诗人。我的财富不可估量，我把自己看得与普路托斯相当，我点缀他的歌舞和盛宴，他缺什么我来补什么。"这里把诗视为精神财富，它与物质财富一样都具有不可估量的价值；但是诗不直接创造物质财富，而且诗人还得靠别人创造的财富生活，因而它是"消费"。精神财富离不开物质财富，物质财富也需要精神财富的补充，因而代表诗即精神财富的赶车童子与代表物质财富的普路托斯是"至亲"，普路托斯称赶车童子是他的"亲爱的儿子"，并对这位"儿子"说："你是我的精神的精神。"这也就是说，精神财富最终也可以转化为物质财富。皇宫里的人不懂得诗作为精神财富的价值，不知道它与物质财富的关系，他们只认物质财富，不懂精神财富。因此，当赶车童子根据报幕人的要求展现他的才能，把一连串的玉珠弹向人群时，周围的人以为他弹出的玉珠是真的玉珠，是"硬货"。他们一哄而上，抢夺这些"玉珠"，但拿到手里时却都化为乌有，他们深感失望。另外，赶车童子还向他们抛撒火苗，结果火苗落到他们头上全都熄灭了。皇宫里的人根本不懂文学，文学对他们不起作用。与此相反，他们对物质财富却是垂涎欲滴。普路托斯下了车，卸下了装有金子的箱子，同时下车的还有"贪婪"(Geiz)。报幕人用魔杖打开了箱子，人们看到流淌的金子。普路托斯在箱子周围画了一道魔圈，把那些想要哄抢金子的人挡在外面，只有戴面具的人可以走近箱子。在那些冲向箱子的戴面具的人当中就有扮演大潘的皇帝，他贪婪地看着飞溅的金子。"他弯下身来，往里面深处探看，戴着的胡子掉进去烧了，又飞回来，把王冠、头颅和胸脯也烧着了"。乐极生悲，幸亏普路托斯及时救火才避免了更大的灾难。

假面舞会所表演的并不是实际生活，而是人为的游戏，它的特点是寓意(Allegorie)。出场的人都带着面具，表明人与角色的分离，比如园



丁、伐木工、诗人等等并不是实际的园丁、伐木工、诗人等等，而是由其他人扮演的角色。既然参与演出的人都戴着面具扮演一定角色，他就可以与角色保持一定的距离，更准确地诠释角色。人与角色的分离是社会人的一大特点，人一旦从个人的私人生活进入社会的公众生活，他就失去了自我，失去了个性，在社会中扮演社会所需要的某种角色，成了戴面具的人。在社会生活中我们看到的不是某个人，而是某类人，因此这一场出场的人物要么都是多数（如园丁、伐木工、诗人等等），要么只有职务没有名字（如宰相等），有时甚至只是抽象概念（如害怕、希望、贪婪等等）。

假面舞会结束以后，第二天早晨皇帝和他的大臣，还有浮士德和梅菲斯特来到御花园。浮士德请求原谅，他导演的火焰游戏让皇帝出了丑。皇帝不觉得有什么需要原谅的，他觉得那是一次非常美好的经历，他自己成了火焰王国的主宰，成群结队的人向他潮水似的涌来，十分威风。实际上，当时不是皇帝主宰了火，而是他差点被烧死。皇帝不敢说出真相，说明皇帝的无能和虚伪，像皇帝这样的庞然大物常常就是靠欺骗来维护自己的所谓尊严。浮士德的用意是通过这场游戏，让皇帝了解社会，认识创造性活动的重要性，但这一尝试失败了。

帝国仍然处于经济危机之中，梅菲斯特为了挽救帝国免于崩溃，决定在帝国内发行纸币。在欧洲从12世纪起就有了纸币，但大量发行是在18世纪，它与资本主义的发展有密切关系。歌德看不到发行纸币的历史必然性，他只看到法国大革命期间由于发行纸币而导致的通货膨胀，因而他把纸币看做是寄生生活的手段。所以，他在他的《浮士德》中让梅菲斯特发行纸币，把它写成一场骗局。靠发行纸币，帝国还清了欠债，经济好转。但是，另一方面这种暂时的繁荣又使皇帝及其大臣更沉溺于享受，而不是通过生产劳动发展经济。

浮士德进入社会，首先想在政治领域大显身手。市民出身的知识分子，在18世纪的德国要想在政治舞台上发挥作用只能为宫廷服务。浮士德来到宫廷，想改变宫廷只图享受不顾生产的政策取向，结果失败了，不得已，只能靠发行纸币摆脱帝国所面临的困境。但经济刚刚好转，皇帝又想到要享乐。浮士德对梅菲斯特说："我们刚刚帮他富起来，现在又要我们让他娱乐。"皇帝要求让海伦娜和帕里斯马上出现在他面前，浮

士德答应皇帝的要求,但不知怎么才能把这两位古代人物招来,他只好把梅菲斯特拉到阴暗的走廊,请他帮助。这里有两点值得注意:第一,浮士德在皇宫的职责变了,他不再是为皇帝创造财富,而是为其提供娱乐。这违背了他的初衷,但他只能接受,他被迫担当起娱乐大师的角色。这也就是说,一个人在社会中担当什么角色不是由他的主观意愿决定的,而是由客观的需要强加的。第二,浮士德虽然接受了这一使命,但不知如何完成。这说明文学艺术对他来说还是个陌生的领域,让他真正认识艺术的魅力和本质还有一个过程。

梅菲斯特对浮士德的要求感到为难,他作为中世纪北方的魔鬼与古代南方的美毫无关系,两者无法直接接触。他只知道海伦娜和帕里斯在"母元王国"(Mütter-Reich),浮士德必须自己独自去找。那么,什么是"母元"呢?"母元"是一切事物的原始图像,是各种事物的根源,它们不是事物本身,没有外形,是虚的。所以,在梅菲斯特看来,"母元"是"虚无"(Nichts),浮士德则认为是"万物"(das All),他说:"在这虚无中我希望找到万物。"这种形而上学的原始图像可以通过两种途径变成现实的存在:一条是自然的演化,也就是无穷的生长变化;一条是艺术的演化,也就是通过对幻想的塑造使那些本来是虚的原始图像能直观地被把握。浮士德现在去"母元王国"找海伦娜和帕里斯,实际是完成一种文学创作。

在浮士德去召海伦娜和帕里斯的时候,梅菲斯特作为江湖骗子在灯火通明的大厅给宫里的人看病。那些人相信奇迹,以为梅菲斯特真的能治病,纷纷找他看病,这又是对宫廷的讽刺。海伦娜与帕里斯的鬼魂召来了,这对古代恋人在皇宫里的人看来只是一种游戏,而浮士德的意图是通过它们展现美。他在骑士厅让海伦娜和帕里斯的鬼魂演一场哑剧,表现恩底弥翁和露娜的故事:牧羊人恩底弥翁总是睡觉,每天夜里露娜来吻他。海伦娜作为露娜的扮演者也去吻扮演恩底弥翁的帕里斯,结果本来装睡的帕里斯突然醒来,把海伦娜抢走。皇宫里的人对演出不感兴趣,对它表现的美更是毫无感觉,他们只对男性帕里斯和女性海伦娜感兴趣。男观众喜欢海伦娜讨厌帕里斯,女观众喜欢帕里斯讨厌海伦娜,他们把观看演出当做满足他们性欲的机会。这场演出对浮士德有极其重要的意义。在皇宫实行政治制度变革的理想失败以后,浮士德在艺





术领域发挥作用,他的理想是创造性地把握美。海伦娜是人类美的具体体现,他导演这场戏就是要在自己的生活中体验一下由艺术产生的美在现实生活中能产生什么样的力量,想用文学手段表现他内心对美的向往。因此帕里斯的行为实际是浮士德内心自我的外化。但是,由于浮士德完全沉醉于自己设计的剧情之中,完全被海伦娜的美所迷倒,他把戏当做真实,以致梅菲斯特不得不提醒他:"这是你自己导演的鬼魂把戏!"浮士德忘记了这是戏,而且是他自己导演的戏,他要取代帕里斯直接进入被他认为是现实的戏剧之中,无法容忍帕里斯与海伦娜亲密接触、更不能允许他把她拐走。他说:"我要救她,她双重属于我(一次是他把海伦娜召来,一次是现在他要占有她——引者)。"他把海伦娜的鬼魂当做其人,冲上去要从帕里斯手中夺回海伦娜,结果一接触就发生爆炸,鬼魂化为烟雾,他自己也倒在地上。浮士德要占有海伦娜的行动失败了,为什么会失败呢?外在的客观原因是,宫廷对真正的艺术,特别是对复兴古代艺术(海伦娜是古代艺术的代表)不感兴趣,因而在宫廷范围内不可能创作真正的艺术,更不可能复兴古代艺术。内在的主观原因是,浮士德又犯了唯意志论的错误,他以为只要他愿意就能创造艺术,而且艺术可以替代现实。浮士德这次失败的客观和主观的原因同时也说明,他要想复兴古代艺术,就必须离开皇帝;他要想创作艺术,就得亲身体验古代艺术,了解它的真谛。因此,梅菲斯特把浮士德又带回到他们原来出发的地方浮士德的书斋。

(二)第二幕

以海伦娜为代表的古代美仅靠主观的激情是把握不住的、靠表面的模仿更不可能把握住古代美的精髓。要想真正复兴古代的美,创作新时代的艺术,就必须使古代与当代,南方的希腊与北方的德国相融合,而要做到这一点,就必须亲身体验希腊的神话、历史和自然环境。这就是歌德创作第二幕的《古典的瓦尔普吉斯之夜》(KlassischeWalpurgisnacht)的出发点。自从16世纪以来,德国的语文学者就一直在整理、编辑、校勘和研究古希腊的典籍,这项研究工作是认识古希腊的开端。因此,在《古典的瓦尔普吉斯之夜》之前歌德还写了《高拱顶的、狭隘的哥特式书斋》(Hochgewoelbtes enges gotisches Zimmer)和《实验室》(Laboratorium)两场戏。

1.《高拱顶的、狭隘的哥特式书斋》和《实验室》

梅菲斯特把浮士德带回到他原来的书斋，浮士德受了打击以后一直处在沉睡状态。书斋里一切未变，只是原来梅菲斯特培养的害虫增加了千万倍。看来随着时间的推移，那些陈旧腐朽的东西不仅没有消退，反而更加变本加厉。瓦格纳接替了浮士德原来的位置，他原来的职务由一位新的“助手”担当，当初向梅菲斯特请教的那位学生现在也成了“学士”。梅菲斯特穿上浮士德原来穿的皮袍，像浮士德当年那样，向遇到的人传授知识。但是时代已经变化，他这样的打扮和行为方式让给他开门的“助手”觉得他像个“怪物”。这个“助手”的特点是绝对尊重传统。在他向主人瓦格纳报告有客人来访时，那位“学士”冲了进来。在第一部里他还仅仅是个不太守本分的学生，现在他已经成为一个瞧不起老师、专门与老师作对、反对一切限制他自由发展的力量的“造反派”。他的穿着打扮像是反对拿破仑占领的解放战争时期的青年，他是费希特的信徒，绝对拒绝经验，他认为他的最高职责是：“世界本不存在，它得由我来创造。”“助手”和“学生”代表两个极端，前者抱住神学教条不放，后者要求绝对的自我自由。歌德把他们俩放在同一个布满害虫的书斋里，那是因为他们具有同样的毒害作用。

梅菲斯特从书斋来到瓦格纳正在做实验的实验室。瓦格纳是个严肃的学者，他埋头苦干，钻研学问，现在他正在尽全力进行试验，试图造人。人造人原本是一种迷信，到了15世纪发展成为一个热门的研究课题，瓦格纳想实现这一人类梦想。瓦格纳的实验已经到了关键阶段，梅菲斯特的一点暗示帮助瓦格纳终于完成了这一壮举，人造出来了，他就是荷蒙库路斯。但是，荷蒙库路斯还不是完全的人，他只有精神，没有肉体，他只能生活在做试验用的玻璃试管里。歌德说，荷蒙库路斯是“纯粹的生命圆极(Entelechie)”，即先于一切经验而出现的精神。荷蒙库路斯是瓦格纳的儿子，他出生以后就不再满足于只有灵没有肉的状态，他要求灵肉兼备，彼此结合，成为真正的人。眼下他要求行动，“既然我已存在，就必须行动”，并问梅菲斯特，他能否给他指点捷径。梅菲斯特给他提供了机会，打开侧门，让荷蒙库路斯看到正躺在床上沉睡的浮士德。荷蒙库路斯挣脱了他的“父亲”瓦格纳的控制，带着装着他的玻璃试管从瓦格纳的手中“飘浮到浮士德的头上，并照亮了他”。他看到浮士德正



在做梦，而且看到他做的是什么梦。浮士德梦见勒达在一个非常优美的地方沐浴，引来一群天鹅，其中有一只是宙斯的化身，这只天鹅与勒达交配生下了海伦娜。荷蒙库路斯由此推断，浮士德一心想着海伦娜，建议带他到希腊。梅菲斯特对荷蒙库路斯的说法将信将疑，因为他什么也没有看见。荷蒙库路斯说：“你是北方人，出生在朦胧世界，生活在骑士和僧侣的污浊氛围中，你的眼界怎么可能开阔。”荷蒙库路斯又想到，现在正是“古典的瓦尔普吉斯之夜”，他可以带浮士德到那里去，他在那里会觉得如鱼得水。梅菲斯特觉得荷蒙库路斯的这一建议更加荒唐，闻所未闻。荷蒙库路斯回答说：“你只知道浪漫的妖精，但一个真正的妖精也必须是古典的。”这里“浪漫的”(romantisch)是指“中世纪的”；同时，“古典的”(klassisch)是指“古代的”，即“古希腊的”。因此，荷蒙库路斯的意思是：梅菲斯特只知道在第一部作为他的领地出现的“瓦尔普吉斯之夜”，不知道古代也有“瓦尔普吉斯之夜”，而且在那里也有妖魔鬼怪出现。虽然它们是古代的，与梅菲斯特所熟悉的那些妖魔鬼怪有本质的不同。梅菲斯特虽然讨厌他的那些古代的同行，但他还是勉强同意随行，因为他听到说那里有淫荡的女巫。看到荷蒙库路斯要带浮士德和梅菲斯特去希腊参加“古典的瓦尔普吉斯之夜”的活动，瓦格纳问荷蒙库路斯，他怎么办？荷蒙库路斯告诉他，他留在家里，继续进行学术研究。

这里有一个问题，为什么浮士德寻找海伦娜必须由荷蒙库路斯带领，而制造了荷蒙库路斯的瓦格纳又必须留在家里？自从16世纪以来，德国出现了一批研究古希腊典籍的学者，他们是一些书斋学者，只注重语言和文学的研究，被称为“语文学家”，瓦格纳是这些语文学家的代表。这些学者虽然闭门研究，脱离实际，但正是因为有了他们的研究，人们才知道古希腊有过光辉灿烂的文明，因而也激起了人们对古希腊文明的向往。荷蒙库路斯是瓦格纳的研究成果，他体现了德国学者对古希腊的认知，他知道通向古希腊的路，一心向往古希腊的真善美的浮士德只能由他来带领。瓦格纳本人只是研究书本，接受现成的知识，因而他用不着实地体验古希腊的历史和风土人情，他只要能安心读书就足够了。浮士德与他不同，他不是书斋学者，而是要做艺术家，想进行艺术创作。这样，对他来说，仅仅是书本知识就不够了，如果他不想仅仅是模仿，那就必须融入到希腊的生活中去，在“古典的瓦尔普吉斯之夜”中发

展成长。

2.《古典的瓦尔普吉斯之夜》

《古典的瓦尔普吉斯之夜》(Klassische Walpurgisnacht)是歌德杜撰的,古希腊没有这样一项活动。这场戏与第一部分的《瓦尔普吉斯之夜》相对应,那里出场的是北方的、中世纪的、基督教的鬼怪,这里出场的是南方的、古代的、异教的鬼怪。全部由一个序场《法尔萨洛斯旷野》(Pharsalische Felden)和四个正场组成,四个正场是《珀涅俄斯河上游》(Am oberen Peneios)、《珀涅俄斯河下游》(Am untern Peneios)、《珀涅俄斯河上游》(Am oberen Peneios)和《爱琴海的岩山海湾》(Felsbuchten des Aegaeischen Meers)。

荷蒙库路斯带领梅菲斯特和仍在沉睡的浮士德来到希腊的北部珀涅俄斯河流域的法尔萨洛斯,从这里他们三个开始各自的"历险"。他们的"历险"是在夜间进行的,一夜又被分成两半,前半夜以浮士德的历险为中心,下半夜以荷蒙库路斯的历险为中心,前半夜和后半夜都有梅菲斯特的活动。由于场景的变化,浮士德的历险活动分别发生在《珀涅俄斯河上游》和《珀涅俄斯河下游》两场,前一场的故事从梅菲斯特转向浮士德,又从浮士德转向梅菲斯特,后一场只讲浮士德寻找海伦娜的故事;荷蒙库路斯的历险活动发生在《珀涅俄斯河上游》和《爱琴海的岩山海湾》,前一场的故事同样也是由梅菲斯特转向荷蒙库路斯,再由荷蒙库路斯转向梅菲斯特,后一场也是只讲荷蒙库路斯以及与他有关的故事。

《法尔萨洛斯旷野》

"瓦尔普吉斯之夜"的活动由女巫厄里克托宣布开始,这位女巫在当年庞贝与恺撒在这里进行的决战中扮演过重要角色,据说在大战前夕庞贝曾问过她这一战会有什么结局。现在她把古代当做历史上的现实存在介绍给大家,在幻影中出现了庞贝和恺撒决战的场面。除了战场上的鬼魂以外,在篝火旁还聚集着古希腊的神话人物。所有这些鬼魂都代表过去,没有过去就没有现在,要了解现在就得知道过去,这就是展现历史场面和过去神话人物的原因。不过,历史毕竟已经成为过去,当月亮升起,照亮了昔日的战场,那些鬼魂也就消失了。这时,厄里克托看到三个有生命的飞人从天而降,他们就是还在沉睡的浮士德和荷蒙库路斯以及梅菲斯特。他们在希腊降落,但这不是真正的希腊的古代世



界,而是有关古希腊的传说中的"仙境"。浮士德一着地马上就醒过来了,醒来说的第一句话就是:"她在哪里?"这说明,在浮士德的意识中,他一直向往古希腊精神以及它的代表海伦娜,因而他一接触古希腊马上就从朦胧的状态清醒过来,他不再感到自己总是飘浮不定,"一股清新的精神穿过我的沉睡的全身,我感觉像安泰一样稳稳地站了起来"。他站稳了,就要马上开始寻找他久已向往的海伦娜。但是,海伦娜在哪儿,浮士德不知道,荷蒙库路斯和梅菲斯特也不知道,浮士德只得自己去寻找答案。荷蒙库路斯和梅菲斯特也各有各的目标。于是梅菲斯特建议,他们三个分别进行各自的"历险"。

《珀涅俄斯河上游》

首先是梅菲斯特来到了希腊神话世界,他遇到了一些兽与兽或兽与人相混的怪物,如雕头狮格里芬是狮身雕头有翼有爪的怪物,人面狮斯芬克斯是狮的身躯与女人的脸面相混合的怪物。歌德展现这些史前时代的怪物是为了说明海伦娜的历史渊源,她所处的时代已经不是人兽混合的野蛮时代,而是"文明时代"。这两者是有联系的,后者是前者发展的结果。梅菲斯特不懂得用历史的眼光看待历史,他完全用他自己的道德标准判断古代人的行为。他遇到这些怪物感到既害怕又刺眼,"几乎个个都是赤身裸体,偶尔有几个穿着内衣,人面狮毫不害臊,雕头狮恬不知耻"。作为中世纪基督教世界的代表,梅菲斯特的一大特点就是干着不道德的事却又很讲道德,他的道德理念的核心是反自然。梅菲斯特不仅对古代人的自然性感到厌恶,而且还要按照他的观点对崇尚自然的古代加以改造,"必须用最新的思想对它加以控制,给它加上各种各样时尚的装饰"。

浮士德也遇到这些史前时代的怪物,但他的感觉与梅菲斯特的感觉完全不同。首先他感到"神奇",接着发现"那些令人反感的东西中竟然蕴藏着伟大刚强的特质,我已经看到了好运"。浮士德有历史的眼光,在他看来任何一段历史都有它自己的力量和价值,都是后一段历史的前提和出发点。遇到了这些史前时代的怪物就等于找到了海伦娜的源头,顺着它们就可以最终找到海伦娜,因此遇到这些怪物等于是好运来了。事实也的确如此,人面狮虽然没有活到海伦娜那个时代,因而不可能知道海伦娜在哪里,但他告诉浮士德可以向刻戎(Chiron)求教。由此

浮士德开始了他寻找海伦娜的历程。梅菲斯特经过人面狮的指点发现这里也有丑，他也开始了找丑的历程，他与浮士德暂时分道扬镳。

《珀涅俄斯河下游》

浮士德来到珀涅俄斯河下游，这里的景色与他在梦中梦见的地方一模一样：缓缓的溪流，正在水中沐浴的女人，成群结队的天鹅，在那繁茂的绿叶丛中隐藏着"高贵的女王"海伦娜的母亲勒达。宁芙们邀请浮士德留下，充分享受这里的美景，浮士德说："我的眼睛应当在这儿享受，但我的思想敦促我继续前进。"这时，马人混合物刻戎出现了，他是医生、教育家，与许多英雄有过交往。刻戎不停地到处漫游，他让浮士德坐在他的背上，给他讲述他的经历。他曾背着海伦娜过河，他保护过很多英雄，其中包括赫拉克勒斯。听了刻戎的讲述，浮士德非常兴奋。但从浮士德的插话中可以听出，他对这些神话中的英雄的了解完全来自书本，对他们真正的本质并不了解，即使谈到海伦娜时他说的话也像一个只有书本知识没有实际体会的语文学者。刻戎指出，这些只从文字方面研究古希腊神话的学者既骗了浮士德这样的人，也骗了他们自己。他认为，海伦娜最本质的特征就是超越时间，"她永远不会成为成年人，她也不会老"。他还特别强调，"作家不受时间的约束"。通过刻戎的启蒙，浮士德明白一个道理，他只能作为作家接近海伦娜，而且只要他把自己看做作家，他就不受时间限制，他这个现代人就能够接近古代的海伦娜。于是，浮士德决定作为作家开始行动；但也正因为如此，浮士德又犯了作家常犯的毛病，以神圣的妄想试图立即让海伦娜复活。这种急切的心情使浮士德陷入疯狂，刻戎看出了他的病症，把他送到神医曼托那里治疗。曼托与刻戎不同，他理解浮士德的心情，他喜欢浮士德这种"喜欢追求不可能的事物的人"。他鼓励浮士德大胆地去找海伦娜，并把他带到海伦娜及其他英雄居住的地方冥府。他让浮士德自己去冥府寻找海伦娜，并对他说："好好利用这个机会吧！赶快！大胆前去！"至此，浮士德在古典的瓦尔普吉斯之夜的任务完成。

《珀涅俄斯河上游》

像浮士德一样，荷蒙库路斯在古典的瓦尔普吉斯之夜也有明确的目标——成为真正的人。浮士德醒来的第一句话是："她在哪里？"荷蒙库路斯落地以后的第一句话是："就这样，我从一个地方飘到另一个地方，我多么想在最好的意义上成长，我急切地想打破我的玻璃试管。"为了实现他的目标，荷蒙库路斯留心寻找机会。当他听到有两个哲学家在谈论"自然！自然！"时，他就紧跟着这两个人，他相信这两个人也许能告诉他要成为真正的人该走什么路，因为他现在缺的就是自然即肉体。荷蒙库路斯把他的发现告诉了梅菲斯特，梅菲斯特告诉他："你要成长，还得靠自己。"荷蒙库路斯认为梅菲斯特的建议是"金玉良言"，从此他们俩也分手了。荷蒙库路斯跟随的那两个哲学家是火成论的代表阿那克萨戈拉和水成论的代表泰勒斯。在歌德的时代，地质学界就地球的成因展开热烈的讨论，火成说和水成说是两种最有代表性的观点。按照火成说的观点，地球是突然之间急速形成的；按照水成说的观点，地球是自然地缓慢形成的。歌德十分关心这场争论，并把它引申到社会上来，认为社会的发展也有两条对立的路线，一条是革命、暴力和战争，一条是进化、爱慕和和平。荷蒙库路斯要成长为真正的人就得进入社会，而要进入社会就得在这两条路线之间进行选择。



荷蒙库路斯首先亲眼目睹了一场按照火成说的理论进行的一次地质变革。地震之神塞斯摩斯一直待在地下深处，现在它以巨大的力量从地下钻出，在平静的山谷隆起一座山峰。与塞斯摩斯一起，其他的许多东西也从地下升到地面，在新形成的山顶上是组织精良的侏儒族皮格迈俄族，再下面一点是蚂蚁族。侏儒族比蚂蚁族大，它们总是奴役它们，强迫它们为它们服务。侏儒族皮格迈俄族还用蚂蚁制造的武器攻击高傲的苍鹭，屠杀它们，用它们的羽毛装饰它们的帽子。苍鹭遭残杀时的惨叫被苍鹭的近亲伊彼科斯的鹤群听见，它们用它们的尖嘴向侏儒族皮格迈俄袭来，双方彼此厮杀。正当它们打得不可开交之际，一块岩石掉在它们头上，双方都同归于尽。以上的故事是影射法国大革命从开始到拿破仑称帝的过程，其中侏儒族皮格迈俄代表第三等级的暴发户，鹤群代表贵族专制政体的支持者，从山上落下的岩石代表拿破仑。

荷蒙库路斯以旁观者的身份经历了这场天翻地覆的变化。阿那克萨戈拉作为塞斯摩斯的代言人请荷蒙库路斯出任由阿那克萨戈拉创造的并由侏儒族皮格迈俄统治的山地王国的首领，"你从没有追求过伟大，过着隐士的闭塞生活，如果你学会掌握权力，我可以封你为王"。荷蒙库路斯没有直接回应阿那克萨戈拉的建议，而是问泰勒斯有何高见。

泰勒斯的看法是:假使荷蒙库路斯到了统治的顶峰,假使他必须通过暴力维持统治,假使他又干了罪恶勾当,那他就会被由暴力引起的复仇行为所消灭。因此,荷蒙库路斯追求的不应是通过暴力占据统治地位,相反他应当追求有机的自然发展,而这样的发展只能在水中进行。泰勒斯邀请荷蒙库路斯参加大海的盛宴,他们随即下场。到此为止,浮士德与荷蒙库路斯所追求的目标都肯定能够实现,也就是说,美与善即将达到高潮。但是,在美与善达到高潮之前,丑与恶得先达到顶点,实现两级的平衡。因此,在浮士德与荷蒙库路斯的情节都暂时中断时,梅菲斯特的情节达到高潮。

迄今为止,梅菲斯特一直是作为一个陌生人在古典的瓦尔普吉斯之夜到处游荡,他感到"恼怒",感到"畏惧"。他曾经遇到过拉弥亚们这样的吸人血的鬼怪,它们变成美女向他卖弄风骚,可是当他动手去捉它们时,它们又变成另外一个样子,让他大失所望。现在不同了,他终于找到能满足他的需求的东西,那就是奇丑无比的弗尔库斯三怪物。梅菲斯特觉得他与这些古代的丑类有亲戚关系,他可以在不失自己原有特点的情况下借助它们使自己也具有古代的味道。他要求这三个怪物把它们的第三副外貌借给他,起初三个怪物不同意,最后还是同意了,但眼和牙齿不借。这样,梅菲斯特就成了这些古代丑类中的一个,从而进入了古代。不过,他仍然保持了他的中世纪的基督教的本质,他成为"雌雄同体"。这样,继浮士德之后,梅菲斯特也进入了古代希腊,为第三幕做好了准备,到时浮士德与美结合,梅菲斯特以弗尔库斯的名义将代表丑与美的化身海伦娜对峙。

《爱琴海的岩石海湾》

浮士德与梅菲斯特在古典的瓦尔普吉斯之夜都到达了他们各自的目的地,现在就剩荷蒙库路斯还得在这最后一场继续努力实现自己的目的。荷蒙库路斯拒绝了塞斯摩斯所创造的世界,跟着泰勒斯来到了爱琴海的岩山海湾,参加一年一度的海神涅柔斯和他的女儿伽拉忒亚会面的海洋节。这里的景象与塞斯摩斯世界的景象完全相反,那里是暴力、战争与毁灭,这里是爱与美、和平与欢乐。庆祝活动的高潮是伽拉忒亚的出现。自从维纳斯升格为奥林匹斯大神以后,伽拉忒亚就继承了维纳斯的衣钵,住在维纳斯原来居住的地方帕福斯。她是维纳斯之后海伦娜以前最美的女人,现在她坐在贝车上,有鸽子陪同从帕福斯来参加海洋节,与父亲涅柔斯会面。涅柔斯看到女儿伽拉忒亚大声喊道:"是你啊,我的心肝!"伽拉忒亚回答说:"哦,父亲!向你问候!海豚呀,请停一停!让我看个够。"但是,海豚没有停,伽拉忒亚急速而过。涅柔斯感到非常失望,但生活就是如此,爱与美不可能长久保持。正是生活的这种矛盾迫使人必须舍弃,多里斯的女儿们无法永远占有由她们救出来的少年,她们不得不痛苦地与他们分手;同样,涅柔斯也不得不放弃与他自己的女儿长期在一起的权利。面对这样的矛盾,不应无休止地抱怨哀叹,而应当把它看做生活中必不可少的内容。

荷蒙库路斯目睹了这里发生的一切,接受了各种指导。泰勒斯带他去见涅柔斯,请涅柔斯出主意,荷蒙库路斯应当如何发展。涅柔斯不愿再给别人出主意,因为经验告诉他,没有多少人听他的忠告。不过,他建议他们去找普洛透斯。普洛透斯也是海神,但他与涅柔斯不同:他一直在不停地变化,代表生成变化;涅柔斯已经定型,代表已完成的存在。现在,荷蒙库路斯需要的正好是生成变化,普洛透斯可以给他指导。他的建议是:"你作为精灵,如果随我到泽国,你立即就会有广阔的生活空间任你自由活动。只是你不要追求更高的品级,因为你一旦变成了人,你就再也不能发展了。"这就是说,荷蒙库路斯现在只有精神,没有肉体,他还有无限发展变化的可能性;一旦他成了有精神有肉体的人,那他就固定了,就再也没有发展变化的可能了。因此,荷蒙库路斯不应急于成为真正的人,他应当让自己缓慢地自然地发展。荷蒙库路斯接受了普洛透斯的建议,准备经历长期的充满矛盾的生长发展过程。他让普洛透斯背着他进入大海,冲向伽拉忒亚的贝车,装着他的玻璃瓶被撞碎,发出一道火光,火与水相结合。美人鸟喊道:"一切的始祖厄洛斯请你来统治。"厄洛斯(Eros)是世界万物之源,人的生命也得从源开始。

(三)第三幕

第三幕故事发生的地点、时间、氛围以及故事情节的特点与第二幕的《瓦尔普吉斯之夜》迥然不同:地点不是在希腊东北部的帕萨里亚,而是在希腊南部的伯罗奔尼撒半岛;时间不是在昏暗的夜晚,而是在晴朗的白天;社会氛围不是混混沌沌的古代神话世界,而是清晰具体的人类社会;故事的情节不是众多事件的交错,而是直线式的发展。

整个第三幕讲的是艺术创作，这种艺术创作把当前的生活与从古代流传下来的人类的精神结合起来。需要强调的是，第三幕表现的不是艺术创作的过程，就像第一幕的骑士厅里的演出那样，而是表现艺术创作产生的效果，即艺术创作的特殊功效以及它的局限。歌德把欧洲的文学艺术从文艺复兴以来的发展简化为两大因素的结合，即古代希腊文化与中世纪欧洲宫廷文化的结合。这两者结合就产生了第三种文化即近代文化。歌德称第三幕是“插曲”，这个插曲不是古希腊真实历史的再现，而是浮士德的艺术创作。正因为它是艺术创作，它就只是艺术现实，而不是客观现实，因而任何以前者代替后者的努力都是注定要失败的。从这个角度看，第三幕是一出审美幻想的悲剧。不过，同时也必须看到，虽然艺术不能代替现实，但艺术创作本身对浮士德的发展还是具有重大意义，他在艺术创作中提出的那些理想成为他日后在社会实践中追求的目标。



第三幕共有三场，《斯巴达的梅涅劳斯宫殿前》(Vor dem Palast des Menelas zu Sparta)、《城堡的内院》(Innerer Burghof) 和《阴凉的林苑》(Schattiger Hain)。

1.《斯巴达的梅涅劳斯宫殿前》

梅涅劳斯是斯巴达的国王，海伦娜的丈夫。特洛伊战争已经结束，海伦娜在一群由被俘的特洛伊妇女组成的合唱队的簇拥下站到了梅涅劳斯宫门前。看到这样的情景，人们自然会以为历史又回到特洛伊战争结束以后的时代，海伦娜自己也以为她是那个刚从特洛伊回自己宫殿的女王。但是，眼前看到的情景却大大出乎她的预料。首先，她原先居住和生活过的宫殿现在已是一座长期无人居住、死气沉沉的破房子；其次，她回到自己原来的住地不仅没有欢呼雀跃的群众欢迎的场面，而且甚至没有见到活人，除了那个“脸蒙得紧紧的高个子女人”；这个由梅菲斯特装扮的名叫弗尔基亚斯的女人简直就是这里的主宰，她不仅不听海伦娜这位女王的吩咐，甚至也不让海伦娜进她的洞房。合唱队的姑娘看到这个女人那样无理地对待她们的女王感到非常气愤，咒骂这个丑类，但是弗尔基亚斯毫不示弱，她确信她比海伦娜更有力量，因为她知道实情。历史上的女王海伦娜早已死亡，她永远回不了她的故乡。现在回到故乡的海伦娜不是历史上的那个实实在在的海伦娜，而是作为艺



术形象创造出来的海伦娜。如前所述，海伦娜自己最初并没有意识到自己仅仅是艺术形象，并不是历史上真实的海伦娜，所以她显得很自信。但是，在合唱队和弗尔基亚斯争吵的过程中，她的这种错误意识动摇了，特别是当弗尔基亚斯说“滚到阴曹地府去，到那儿去攀亲戚”时，她已经不再“生气”，而是“忧虑”。她自己预感到自己属于“阴曹地府”，因而请求弗尔基亚斯说明她的真实状态，从而使她从梦境中解脱出来。弗尔基亚斯对海伦娜过去经历的描述使海伦娜终于彻底明白，她已经不是真正的古希腊人，而是文学创作中的神话人物。了解了真情对海伦娜是个巨大打击，她昏厥过去，倒在合唱队员的手臂中。等醒来以后她明白了一个道理，她只有把自己看做是艺术形象，才能真正显示她的伟大，发挥她作为古代希腊艺术成就的真正力量。正因为海伦娜有了如此巨大的进步，弗尔基亚斯才改变态度，不再与海伦娜敌对，而是怀着敬重的心情向她祝福，并愿为她服务，“你站在我们面前，显示出你的伟大，你的美丽；你的眼神表明你要发布命令，请说出你有什么吩咐！”



为了祭奠奥林匹斯山上的诸神，国王梅涅劳斯准备了一份祭品，他把这个打算告诉了女王海伦娜，但没有告诉她谁将作为祭品被杀。弗尔基亚斯告诉海伦娜，这个被杀的人不是别人就是海伦娜自己。为什么国王要杀自己的爱妻呢？弗尔基亚斯的解释是：海伦娜自从被抢走以后，她已经不再仅仅属于国王，国王不能容忍与别人共享美，美是不可分割的。既然已经被别人占有，那就宁肯把她毁灭。弗尔基亚斯对国王要杀掉海伦娜的动机的解释虽然看起来不完全合乎情理，但却有深刻的意义。希腊古代的文化的确是被后来的希腊人以及他们的后继者拜占庭人毁掉的，希腊的古代文化已经不复存在，海伦娜已是无家可归。面对这种情况，合唱队请求弗尔基亚斯给海伦娜指出一条出路。弗尔基亚斯说，在梅涅劳斯去特洛伊打仗期间，一支来自北方的“强悍部族”在斯巴达的一座山上定居，建起了城堡，海伦娜要想保全自己，可以搬到那里去。为了鼓励海伦娜下定决心，弗尔基亚斯还特别强调，这个北方部族并不是掠夺成性的野蛮人，他们有自己的文化，他们建的城堡气势雄伟。海伦娜对弗尔基亚斯的建议一时难以接受，她知道，被中世纪的部族接纳固然可以得救，但同时也意味着消亡，因为在新的环境中她难以保持自己原来的特色。国王梅涅劳斯率领的大军已经逼近，再不去北方

日耳曼人的城堡就将彻底毁灭。在面临死亡的情况下，海伦娜跟弗尔基亚斯去了日耳曼人的城堡，但她始终没说出弗尔基亚斯所要求的那个“好”。

2.《城堡的内院》

海伦娜来到城堡，但没有人迎候，海伦娜感到奇怪。过了一会儿，大队人马才前来欢迎，并请这个“高贵的女主人”坐到刚刚搭好的宝座上。浮士德最后出现，他带来了被绑起来的守塔人林克乌斯。原来情况是这样：林克乌斯一见到海伦娜，就被她的美所吸引，他专注欣赏从没有见到过的美，以致忘记了向主人报告海伦娜已经来到。没有及时派人去迎接海伦娜的过错完全是由林克乌斯造成的，浮士德请海伦娜自己决定如何惩罚林克乌斯。海伦娜听了林克乌斯的陈述说，他的“过错是由我造成的，不能由我来惩罚”，她原谅了林克乌斯。林克乌斯在感谢海伦娜的同时还特别强调，他曾经为他所拥有的一切感到骄傲，但面对美，面对海伦娜，觉得这些东西简直一文不值。因此，他要坚定不移地走美的道路，把他原来所拥有的一切都奉献出来，即使因此变得“穷如乞丐”，因为只有这样他才觉得自己“富若王侯”。古代的美，古代的文明，对中世纪的人有多么重要，由此可见一斑。

浮士德完全赞同林克乌斯的行动，他也把他所拥有的财富让给海伦娜，把走美的道路看做是整个部族进一步发展的指导方针。浮士德生活的那个世界拥有巨大的政治和经济的实力，但没有美，因而必须向拥有美的希腊的古代文明开放。德国中世纪的文明可能而且必须与希腊的古代文明相结合，这种结合的过程是通过浮士德与海伦娜如何缩短他们之间的距离进而达到融合的过程体现出来的。首先，浮士德封海伦娜为“女主人”，让她单独一个人坐在最高的宝座上。海伦娜知道，如果没有浮士德，她就什么也不是。她要求浮士德到上面来坐在她的旁边，“我想同你交谈，请上来坐在我的身边”。浮士德与海伦娜坐到一起了，但他们交谈时却发现他们的讲话方式完全不同。古希腊的诗只有抑扬顿挫的音节，没有韵脚，而德国的诗却必须押韵。这就是说，浮士德与海伦娜这两个中世纪德国的和古代希腊的代表虽然坐到一起，外在的在一起了，但他们的内心世界还存在巨大差异。因此，两者要想达到融合，就必须彼此适应，最后实现内在的统一。于是，海伦娜在与浮士德对话





时，就尽量使自己说的话能押上浮士德说话的韵。最后，海伦娜终于成功地使自己讲的话与浮士德讲的话完全押韵，这意味着他们融合在一起了。浮士德与海伦娜的融合对他们两个都具有重大意义：对海伦娜来说，这意味着她有了“现时性”，她不再仅仅存在于历史之中，她说：“我觉得我这样远，但又近在咫尺；我只是太想说：我在这里！在这里！”对浮士德来说，这意味着，他由于接受古希腊文明的熏陶超越了中世纪进入了近代。

为了确保他与海伦娜的关系，浮士德必须打败向他们袭来的梅涅劳斯的军队。来犯的敌人被打败以后，政局平定了，精神活动可以开始了。浮士德可以作为艺术家创造艺术现实，这时在他的头脑中出现了阿尔卡狄亚(Arkadien)的蓝图。在这个田园般的世界中，人与人之间，人与自然环境和社会环境都达到了完美的和谐统一，每个人都觉得自己像神一样。

3.《阴凉的林苑》

在上一场的结尾，浮士德只是在他的牧歌式的颂歌里提到阿尔卡狄亚，在这一场开始，这种虚构的艺术现实就有了具体的形态，“一排岩洞旁边，靠着几座关闭的凉亭。浓阴的丛林一直绵延到环绕四周的悬岩绝壁上”。已经进入了近代的浮士德离开了属于中世纪的城堡，走进了他自己创造的理想世界阿尔卡狄亚，在那里他与海伦娜生下了欧富里翁，围绕欧富里翁发生的故事是整个第三幕的高潮。欧富里翁也是个作家、艺术家，他一生下来就有一种“强大的精神力量”促使他超越现实。他的最大特点是跳跃，他的父母喜欢他不断地跳跃，但警告他离地飞翔是万万不行的。歌德是以拜伦为蓝本塑造欧富里翁这个人物的，他具有现代作家的特点。欧富里翁生在阿尔卡狄亚，与他的父母构成一个和谐的整体，可是不久在他身上就显现出新的东西，把他与他的父母区别开来。浮士德和海伦娜对他说：“你刚刚来到人世，刚刚看到晴朗的白天，你就登上令人眩晕的阶梯，向往充满苦难的空间。我们对你难道一文不值吗？骨肉相连难道只是一场梦？”浮士德与海伦娜非常满意他们在阿尔卡狄亚的生活，悠闲自在，其乐融融。他们的儿子欧富里翁则不然，他觉得这里闭塞狭窄，远离火热的现实生活。他要冲出阿尔卡狄亚，投身现实生活，直接干预生活，让艺术在现实中变成改变现实的力量。因此，

当他听到飒飒风云和澎湃的波浪时，也就是受到现实生活的引诱时，他爬到阿尔卡狄亚山峰的顶端，看到在周围的陆地和海上希腊人正与入侵的土耳其人浴血奋战。看到这种情景，他再也按捺不住内心的激情，他坚定地站在希腊一边，要与他们一起为自由而战。于是，他纵身跃人空中，坠地而亡。他的死也带走海伦娜，骨肉相连的联盟解体了。要求艺术家直接干预生活，要求艺术家成为新生活的第一推动力，要求艺术家直接建立新世界，这样的要求虽然崇高值得尊敬，但它超出艺术所能起作用的范围，因而只能以悲剧收场。

随着第三幕的结束，艺术王国瓦解了，艺术活动中断了。海伦娜和欧富里翁肉体的消失虽然使审美气氛也随之消失，但艺术本身还是保留下来了。海伦娜的"衣服和面纱留在他的(浮士德——引者)怀里"，并"化为云彩，裹住浮士德，将他带到高空，带他一起飞翔"。如果我们再想到，浮士德在紧接着的第四幕和第五幕进入社会实践和生产实践领域，我们就清楚地看到，浮士德正是靠了艺术才拥有了进入广阔活动领域的可能，艺术实践是他的生活经历中的一个重要阶段，是他进一步发展的必不可少的前提。

(四) 第四幕

按照歌德的观点，世界是通过对立两极的不断转换而发展的，因此在超越时代的、超历史的阿尔卡狄亚的理想世界之后就应当是由时代决定历史的现实世界。在第四幕，艺术退位，现实上阵，展现在我们面前的不再是令人向往的艺术世界，而是令人反感的赤裸裸的现实世界。但是，浮士德只有在具体的现实世界中才能确定他追求的具体目标，他的宏伟计划，拦海造田，造福人类，是在第四幕确定的。同时，为了实现这一计划，浮士德又不得不依靠梅菲斯特为皇帝打仗，从皇帝那里得到一块封地。用暴力和非人道的手段实现人道的目标，浮士德的悲剧再次显现。

第四幕共有三场，《高山》(Hochgebirg)、《在高山的余脉上》(Auf dem Vorgebirg)和《伪帝的军帐》(Des Gegenkaisers Zelt)。

1.《高山》

浮士德驾着由海伦娜的衣服化成的云彩，飞越陆地和大海，在一座高山(歌德没有写明是什么山，但人们推断，应当是阿尔卑斯山)上降



落。那云彩离开了浮士德，但"并没有消散"，它变成一个妇女形象，这形象像是朱诺，像是勒达，像是海伦娜。海伦娜的作用还继续存在，浮士德现在讲话时用的格律还是古希腊诗的格律。不过，与此同时，还出现了"一道柔和明亮的雾带"，它在浮士德的"胸膛和头颅周围"飘扬，随后向空中升腾，带走浮士德"心中最美好的东西"。这"雾带"是格蕾琴的灵魂，浮士德与格蕾琴的恋爱关系还在继续，而且他们之间的关系远胜过浮士德与海伦娜的关系，因为前者是实在的，后者是虚幻的。对人的发展来说，任何实在的东西都胜过虚幻的东西，因此在全剧结尾引领浮士德走向最高境界的不是海伦娜而是格蕾琴。这说明，浮士德要想实现自己的追求，就不能停留在虚幻的理念世界，而必须回到实际的现实世界。

浮士德又回到现实世界，面临新的开始，他到底追求什么，这个问题必须解决。在这关键时刻，梅菲斯特穿着七里靴以飞快的速度追赶浮士德，生怕失去对浮士德的控制。他从天而降，终于追上了浮士德，他们俩就浮士德到底应当追求什么展开争论。他们的争论首先从山脉是如何形成的开始。浮士德认为，山脉以及地球上的其他东西都是自然形成的；梅菲斯特则认为，山脉是经过翻天覆地的变化形成的，而翻天覆地的变化是靠一次"魔鬼式"的暴力引起的。由梅菲斯特挑起的这场争论，表面上看是讨论地质问题，实际上梅菲斯特是在宣扬一种社会存在的形式，它是靠暴力，靠魔鬼式的大变动而形成的，它的特点就是"动乱、暴力和荒谬"。在歌德看来，赞成还是反对暴力，是区别人性与非人性的标志之一。梅菲斯特是暴力的拥护者，更是暴力的实施者；浮士德反对暴力，但在实际行动中又无法拒绝暴力。

梅菲斯特与浮士德争论的第二个问题是浮士德到底有没有"贪欲"？如果有，那是什么？梅菲斯特不能理解，浮士德为什么总是眺望远方而不注重眼前的满足，他问浮士德："难道你从来就没有贪欲吗？"浮士德的回答很干脆："怎么没有！而且是一个很大的贪欲在吸引我。"他请梅菲斯特猜猜，这个吸引他的"贪欲"是什么。梅菲斯特认为，浮士德一定要当王侯，过骄奢淫逸的生活。浮士德回答说，他绝不赶这种"恶劣的时髦"，也不步古代沉湎于宴乐、荒淫无道的萨丹纳帕路斯国王的后尘。梅菲斯特接着以嘲讽的口吻说浮士德肯定有一种"大胆的高尚志

向”，想“飞得离月亮越近越好”。浮士德回答说：“这个地球还有足够的空间干伟大的事业。”既然如此，梅菲斯特就断定，浮士德肯定是为了“名望”。浮士德的回答是：“行动是一切，名望是空的。”到此为止，两种对立的人生观已经非常清楚：一种人生观把行动和事业看得高于一切；另一种人生观把名望、荣誉、地位、金钱和享受放在首位。

浮士德与梅菲斯特的人生观根本对立。事实上，要有所行动，干一番大事业，一直是浮士德的夙愿，现在只是要明确地说出他该干什么。他在天上飞行时就注意到大海，“海浪一个接着一个汹涌而来，随后又退了回去，什么效果也没有留下”。这些“奔放的元素释放出来的没有目标的力量”让浮士德感到“畏惧和绝望”。这时，浮士德下定决心：“我的精神要敢于自由飞翔，我要在这里战斗，我要战胜它！”他的具体计划是：“把专横的大海从岸边赶走，缩小湿地的范围，把它远远地赶到它应该在的地方。”这就是说，浮士德仗着与海伦娜结合获得的精神力量，升腾到高处，站在更高的地方，从而更全面地看到自然界的一切。同时，也正是有了这种精神力量，他就会想到人类最紧迫的需要。改造自然，拦海造田，是19世纪初欧洲人的伟大理想。他们急迫地要建立新社会，要建立新社会首先就得发展生产，而要发展生产就非改造自然不可。

浮士德的宏伟计划已经考虑成熟，但要实现这一计划还得梅菲斯特的帮忙，他请梅菲斯特助他“一臂之力”。浮士德要实现他的计划，他就得回到现实世界，当时的现实世界就是封建专制社会，也就是我们在第一幕中看到的那个社会。根据梅菲斯特的报告，发行纸币带来的暂时繁荣已经过去，当权者依然只贪图享受不发展生产，帝国又陷入严重的危机。这次的危机不光是经济的，而且还是政治的。由于上层政治领导人的无能，全国分裂成无数的小国。这些小国为了自己的利益又选出了一个符合它们意愿的皇帝，与原来的皇帝对抗。原来的也就是合法的皇帝和新选的也就是伪皇帝尖锐对立，他们之间的战争一触即发，梅菲斯特建议浮士德利用这个机会，参与皇帝对伪帝的战争。浮士德反对暴力，反对战争，不接受梅菲斯特的建议。但梅菲斯特认为，不管是和平还是战争，重要的是从中获取利益，他对浮士德说：“你想到你的目的，你就会有坚定的意志。如果你为皇帝保住了他的宝座和江山，你就可以跪下，领取采邑，无边的海滩。”梅菲斯特的逻辑是，为了目的可以不择手



段。问题是，浮士德也接受这种逻辑，虽然他是被迫的，因为除了这一途径他没有别的办法可以得到他所期待的海滩。浮士德同意为皇帝打仗，但他让梅菲斯特亲自上阵。梅菲斯特说不行，浮士德必须自己作为大元帅指挥战斗，梅菲斯特会派他的“三勇士”去作战。浮士德不得不接受这样的安排，他带领魔鬼的三个喽啰去打仗。战争是魔鬼的作品，人与人之间相互残杀，意味着人放弃了自己的人性，起作用的只有兽性，人又回到尚未开化的原始自然状态，“三勇士”在战争中的表现代表了人的这种原始的自然状态。

2.《在高山的余脉上》和《伪帝的军帐》

战争实际上是由梅菲斯特导演的，由他的喽啰进行的。皇帝在战争中充分暴露了他的无能，更可笑的是，战争胜利后，他居然把一切功劳算到自己头上。同时，为了巩固他的地位，他向四位高官和主教分配权力，以表彰他们在战争中的功绩，实际上他们根本没有什么功绩可言。皇帝的胜利是靠与魔鬼结盟得来的，这就为主教对他进行讹诈提供了借口。主教借口皇帝嘲弄了天主教和教皇，要他把他在战争中获得的利益转交给教会，皇帝没有别的办法，只好向主教让步，最后他哀叹道：“这样下去，最后整个帝国都得让出去。”德国的政体很特别，神圣罗马帝国的皇帝是由诸侯中的选帝侯选出来的，并由罗马教皇加冕。这样，诸侯以及教皇就利用他们的权力制约皇帝，皇帝利用他的权力也制约诸侯与教皇。因此，在历史上，皇帝与诸侯之间，皇帝与教皇之间冲突不断，经常发生战争，严重影响了德国的发展。歌德这里是在讽刺德国的这种政治现实，同时也讽刺他一贯不喜欢的教会。

（五）第五幕

《浮士德》这部剧的剧情结构是框形结构。故事的开头是在天上，故事的结尾也在天上；故事从天主与魔鬼的赌赛以及浮士德与梅菲斯特的赌赛开始，剧情的结尾是赌赛的结果。因此，第五幕在全剧中占有重要地位，它将回答全剧的核心问题，在这个赌赛中最后的赢家到底是天主还是魔鬼，是浮士德还是梅菲斯特？浮士德最后是否感到满足？与此同时，第五幕也将回答读者一直关心的一个问题，为什么歌德把他的《浮士德》称为“一部悲剧”？第五幕共有六场，《开阔地带》(Offene Gegend)、《宫殿》(Palast)、《深夜》(Tiefe Nacht)、《午夜》(Mitternacht)、

《宫中宽敞的前厅》(Grosses Vorhof des Palastes)、《埋葬》(Grablegung)和《山峡》(Bergschluchten)。

1.《开阔地带》

浮士德从皇帝那里得到海滩，经过多年的经营，那块海滩已经是绿草遍地，人烟稠密，航运繁忙。歌德没有写浮士德开发这块海滩的过程，只写结果。现在呈现在我们面前的是两个世界，一个是一对老夫妇菲勒蒙和包喀斯居住的旧世界，一个是由浮士德主宰的新世界。前者是宁静祥和的静态世界，自然和平，可惜看不出进步，没有发展前途；后者是一个充满活力的动态世界，朝气蓬勃，有无限的发展前途，但充满苦难。我们首先看到的是菲勒蒙和包喀斯的旧世界。他们的生活空间是一块还保持自然特性的"开阔地带"，他们住在山丘上的一间茅草屋里，周围是古老的"浓郁的菩提树"，旁边有一座教堂，人们到那里祈祷。这对老夫妇一生辛勤劳动，享受自然给予的一切，过着自给自足、自得其乐的田园生活。他们热情好客，乐于助人。多少年前，一位青年遭遇海难，被他们救起。现在这个青年已长大成人，作为"漫游者"来到这对老夫妇家，向他们表示感谢。他发现，这对老夫妇的生活环境和生活本身没有什么变化；可是，当他走向海滩向远处眺望时，那里的变化却让他目瞪口呆。以前是大海，现在是良田，只有在很远的地方才能看到大海的边缘。菲勒蒙对这一变化也感到无比兴奋，遗憾的是他由于年龄的关系未能亲自参与这一变化。他的夫人包喀斯与他的看法不同，她认为"整个事情不合常情"，她觉得拦海造田是一项魔鬼工程，它是靠"活人的血浆"筑成的。同时，她还提到，新主人想用"新土地上的好地"换他们的房屋和土地，她丈夫同意，她坚决反对，因为她要保持她的独立。

2.《宫殿》和《深夜》

在这一场我们看到了浮士德的世界。浮士德住在一座豪华的宫殿里，宫殿周围是宽广的观赏花园，旁边有一条运河流过。这种景观是人工造出来的，与菲勒蒙和包喀斯居住的开阔地带的自然景观形成鲜明的对比。歌德并不反对为了服务人类对自然进行改造，他甚至认为改造自然是人类存在的前提；但是，他同时也看到，改造自然也蕴藏着忘记自然有其自身价值的危险。如果真的忘记了自然的自身价值，自然就会反过来对人类进行报复。因此，完全按照人的意志制造的景观，就会使



生活在其中的人的本性变恶。现在浮士德不仅拥有大片良田，而且拥有船队，从事海上贸易。在运河上一艘大船刚刚驶回，船上装满来自世界各地的各色各样的新奇物品。梅菲斯特现在的职务是船长，他向东家浮士德报告，他这次航行获得巨大收获，同时带着玩世不恭的口吻说，"谁拥有权力，谁就有理"，"只问目的，不问手段"。他特别强调："战争、贸易和海盗行径本是三位一体，谁要把它们分开，谁就一定不懂得航海是什么。"这些话虽然是梅菲斯特说出来的，但实际上也是浮士德潜意识中的想法。他的改造自然的伟大事业是与征服、掠夺联系在一起的，暴力是浮士德世界的助产士。不依靠战争，他得不到海滩；不压榨百姓，海滩就变不成良田；不进行掠夺，就得不到来自世界各地的财宝。浮士德本人既是人的朋友也是人的敌人。他以崇高的思想和过人的聪明才智给人类带来巨大好处，是个行善者。但是，他在完成他的事业时又使用暴力，掠夺财物，残杀人命，是个作恶者。善与恶是不可分割的，浮士德与梅菲斯特的不同是，浮士德是在行善中有恶，梅菲斯特是在作恶中有善。

在这一场开始时，我们发现，浮士德虽然住在豪华的宫殿里，但却很孤独，一个人在那里漫步，沉思，没有朋友，没有伴侣，这又与菲勒蒙和包喀斯的处境完全不同。浮士德之所以这样，是原因他是个统治者。他以统治者的身份对待一切，不论是自然还是人都得服从他的意志；凡是他不喜欢的，凡是他觉得妨碍他实现他的预定计划的，都必须清除，哪怕是使用暴力。这一点集中反映在对菲勒蒙和包喀斯的那所房子以及它周围的建筑和土地上。从经济上看，那块地方对浮士德没有多大价值，但就是这块没有多大价值的地方，压得浮士德透不过气来，像一根针刺在他的心头。为什么归这两位老人所有的这点小地方让拥有大片土地的浮士德如此不能忍受呢？浮士德是统治者，他要做大自然和人的主人，大自然要由他来改造和安排，人要由他指挥和控制，不论大自然和人都得服从他的意志。在他的统治范围内任何东西都只能是属于他，绝不允许还有任何不属于他的东西存在。因此，他对梅菲斯特说："那边的老人应当搬走，我想在菩提树下安家，那几棵树还不属于我，破坏了我的一统天下。"正因为浮士德的逻辑是在他的统治范围内一切只能属于他，不能有任何不属于他的东西存在，所以当他听到教堂的钟发出声

响，闻到菩提树散发的清香时，他的感觉是"仿佛把我围困在墓地和教堂"。另外，他本打算在菲勒蒙和包喀斯居住的地方建一座瞭望塔，眺望他的帝国，好让他充分享受一下作为自然和人的主人的荣耀。但是，这两位老人固执地拒绝搬迁，浮士德接受了梅菲斯特的建议，强行让他们搬走，虽然话说得含糊其辞："那你就去把它们弄走！我给老人挑选一块好地，你想必知道。"

发生在菲勒蒙和包喀斯身上的悲剧，完全是由浮士德造成的。像以往一样，歌德这次也没有直接写惨剧发生的过程，而是写惨剧发生后引起的反应。在《深夜》这一场，是守塔人林克乌斯目睹了菲勒蒙和包喀斯的住所以及他们本人被烧的过程。深夜，林克乌斯站在瞭望塔一面观赏美景，一面放声歌唱，突然看到茅草屋、园子和教堂一片火海，"几百年来让人悦目的东西顿时化为乌有"，守塔人面对着无可替代的损失只能发出无力的哀叹。浮士德站在阳台上也看到两位老人的住房及周围的建筑和景物被烧了，他称这是"急躁的蛮干"，他虽然也觉得心里有点不安，但他主观地以为，两位老人已经搬入新居。可是，梅菲斯特向他报告，他不仅烧了房子，而且打死了两位老人，因为他们负隅顽抗，浮士德听了非常生气，咒骂梅菲斯特。"遇到强权只有服从，要是胆敢硬顶，那就是拿家产和——性命冒险！"这是"合唱"宣布的公理。浮士德拥有强权，菲勒蒙和包喀斯是弱势群体，他们胆敢反对浮士德的强权，他们的下场只能是毁灭。另外，浮士德代表新生的世界，两位老人代表传统的世界，旧世界必须为新世界让路，新世界是在毁灭旧世界的基础上发展的。

3.《午夜》

菲勒蒙和包喀斯的惨死是浮士德想要征服世界、建立个人统治的必然结果，是他在完成拦海造田、造福人类的伟大事业中产生的触目惊心的负面效果。对这样的后果，浮士德内心里充满斗争，他不得不严肃地思考为什么会这样。这种心理状态的象征性的表现就是一阵阴风把由燃烧两位老人以及他们的田庄而产生的烟雾吹过来，烟雾中出现了四个妇人，它们像影子一样出现在浮士德的宫殿门上，它们是"匮乏"、"过错"、"忧愁"和"困厄"。其中"匮乏"、"过错"和"困厄"面对紧闭的大门进不去，也不想进去。所谓"进去"当然是指进到浮士德的心里，"进不





去"就意味着浮士德根本没有这样的感觉。浮士德没有"匮乏"和"困厄"的感觉，这很容易理解，因为他现在拥有大量的财富，过着幸福美满的生活。但是，为什么他没有"过错"的感觉呢？原因是这样的，在他看来，他主观上并不想加害这两位老人，甚至他还设法给他们安排最好的出路，因此对他们的死他不负任何责任，他没有"过错"。所以，浮士德现在内心里思考的问题不是他有什么过错，而是他为什么总是行善招恶，他现在的心理状态不是深感内疚，而是对他的大胆追求产生了怀疑，这就是其他三个"妇人"进不了浮士德宫殿的门，惟有"忧愁"能从"钥匙孔里钻进去"的原因。

在"忧愁"进入浮士德的内心以前，浮士德已经痛苦地意识到，他肆无忌惮地实施他的伟大追求，要大自然服从他的安排，服务于人的目的，使他完全被魔力所控制，脱离了自然也脱离了大众，使他丧失了人性。现在，他正在寻找摆脱魔力的出路，努力恢复他作为人的存在，"我真想与魔术分道扬镳，把那些咒语统统忘光；自然啊，站在你的面前，我如若是个真正的男子汉，那才值得努力成为一个人"。所以，当"忧愁"进入浮士德的内心时，浮士德正在思考为什么他所进行的旨在造福人类的伟大事业被扭曲为反人类的罪恶。这个问题有两种可能的答案，一种是坚定信念，继续追求；一种是陷入绝望，放弃追求。"忧愁"就表现为内心的绝望，觉得人的追求不仅无法实现，而且只能招致恶果，人的一切努力到头来都是徒劳的，都是毫无意义的，人只能寄希望于来世。这也就是说，浮士德面临着两种前途，一是他战胜"忧愁"，把他的追求提高到更高的水平；一是忧愁战胜他，他不再追求，失去作为人存在的价值。浮士德与"忧愁"进行了坚决的斗争，在斗争中振作起精神，他绝不指望来世，要在这个世界上继续奋斗。"我熟知尘世的一切，绝不指望来世彼岸，只有傻子才会眨着眼睛仰望那里，以为云端也有自己的同类！我要站稳脚跟，环顾四周！这个世界对肯干的人并不默然"。

浮士德战胜了"忧愁"，他不仅没有放弃，反而使他想到要完成更伟大的事业。不过，"忧愁"也不能一无所获，它使浮士德双目失明，让浮士德的周围变成一团漆黑，浮士德再也看不到外面的世界，这意味着浮士德肉体上的死亡已经开始。与此同时，浮士德的内心充满"灿烂的光芒"，他的精神更加朝气蓬勃，他迫不及待要完成他计划完成的事情，

“凡是我想好的，都要赶快完成”。这样，在浮士德身上就出现了两种状态，一种是肉体的走向死亡的外在状态；一种是精神的更具活力的内在状态。这两种状态就使后三场的戏剧进程仿佛分为两个情节，一个情节发生在外面，一个情节在浮士德的意识中进行。这两种情节具有同等的重要性，它们彼此对照，从而既没有取消死亡的残酷性和可怕性，也没有让浮士德头脑中的设想显得仅仅是一些空洞的幻想。

4.《宫中宽敞的前厅》

浮士德已经失明，但正是在失明的情况下他做出重大决定：“把围垦地与陆地连在一起，给波浪划出界限，筑一道坚固的堤坝把大海拦住。”浮士德随即以主人的身份命令现在充当监工的梅菲斯特，赶快招募大批民夫，用各种办法鼓励、引诱和强制他们使出全部力量，快速完成这一伟大工程。可是，这时的梅菲斯特面对即将死亡的浮士德只对他的死亡感兴趣，对他安排的工程根本不屑一顾，它不是组织人挖沟筑堤，而是让鬼魂们为浮士德挖掘墓穴。具有讽刺意味的是，当浮士德摸索着走到前厅，听到铁锹挖土的声音时，他感到“非常愉悦爽快”，因为他根本不知道那里在为他挖坟墓，而是以为他安排的工程已经开工。这时，他的头脑中浮现出千万民众共同劳动的壮观场面，他的思想进一步升华，一个壮丽的美景出现在他的头脑中：“我为千百万人开拓疆土，住在那里，虽算不上安全，但可以自由劳动……堤内是一片乐园，堤外海浪拍击岸边，一旦它们贪婪成性，强行入侵，大家就会齐心协力，奔赴现场，把缺口堵上。我全心全意献身于这样的思想，它是智慧的最后总结：只有每天都在争取自由和生活的人，才有权享有自由和生活。”从这段独白可以看出，浮士德的思想发生了重大变化，他不再仅仅考虑自己，而是为了别人；他与众人的关系不再是主仆关系，而是平等关系，他是众人中的一员，而不是他们的主人；不是他命令众人去完成他要完成的事，而是大家一起去完成大家应当完成的事。所以，当海水有进入堤内的危险时，不是浮士德命令大家去堵缺口，而是大家自觉自愿地去堵缺口。所有的人都自觉地劳动，自由地生活。

浮士德清楚地知道，这样的美景并不是现实，它只是自己心中的未来的理想图像。尽管如此，“预感”到这样的未来，浮士德心里还是充满激情，“我真想看到这样的人群，在自由的土地上与自己的人民站在一





起”。如果真的出现了这样的美景，浮士德也许会对那一瞬间说：“请你停留一下吧，你多美啊！”这里需要注意的是，歌德在最后定稿时又对这句话作过重大改动。原来是：Zum Augenblicke darf ich sagen， Verweile doch，du bist so schön。现在把助动词darf改为dürft´。Darf本来就含有不确定的意思，只表达一种可能性。现在改为虚拟式dürft´就更加重了不确定的内涵。因此，这句话的意思是，将来如果有这样的瞬间，也许会说“请你停留一下吧，你真美啊！”但是，到时会不会这样说还不一定。在这篇独白的最后浮士德说：“预感到这样崇高的幸运，我现在享受你最美妙的瞬间。”这里的“瞬间”不是前面的那个“瞬间”，前面的瞬间是将来的“瞬间”，这里的是眼下的“瞬间”，是想到将来会出现那样一个理想瞬间时的瞬间，也就是说，想到将来会有那样一个瞬间，在此时此刻的这个瞬间感到无比高兴，无比幸福。

从以上介绍可以看出，浮士德越是临近死亡，他的情绪越高涨，他的思想越活跃，他的信念越坚定，他的精神活动与他的肉体生命是逆向而行。人的肉体可以死亡，人的精神可以永存。所以浮士德在说完那段独白以后虽然“向后倾倒”，肉体生命结束，但他的灵魂还在继续活动。

5.《埋葬》和《山峡》

浮士德死了，《浮士德》这部作品已经到了回答两个赌赛的核心问题的时候了：浮士德一直到他生命结束时是实现了他的基本理念，把追求看做生命的根本要素，还是自鸣得意，贪图享受，满足现状或者做了错事就忧愁绝望进而放弃了追求呢？这个问题，通过浮士德一生的活动，已经间接地回答了。但是，为了避免误会，歌德认为在全剧的最后两场还是有必要对这个问题有个直接的、明确的回答。按照歌德原先制定的计划，赌赛的最终结果由基督、圣母、使徒以及所有的圣人共同裁决。后来歌德没有使用这个方案，而是让浮士德的灵魂象征性地得到“拯救”和“解脱”。天使们抬着浮士德的“不朽部分”即灵魂或如歌德所说“生命的圆极”向更高的领域升腾，并说：“精灵世界的这个高贵的成员，已经从邪恶中解脱出来；谁永远努力追求，我们就能解救谁；既然来自上天的爱垂青于他，已经升天的一族将热烈欢迎他。”为什么歌德要采用这样象征性的天主教死后灵魂升天的形式？歌德在1831年6月6日同艾克曼谈话时专门谈到这个问题。他说：“浮士德解救的关键就在这几

行诗（指我们上面引的那几行——引者）。浮士德身上有一种主动行动的力量，它一直到最后越来越高尚，越来越纯洁，他从上天得到永恒爱的帮助，这完全符合我们的宗教观念。根据这种观念，我们仅仅靠自己的力量死后还不能升天，除此之外还得加上神的恩惠。另外，您会承认，被拯救的灵魂升天这个结局是很难处理的。假使我不用基督教的轮廓非常清楚的人物和观念，来使我的创作意图有个适当的稳固形式，碰上这些超自然的、几乎无法想像的事物，我就很容易犯含混不清的毛病。"

浮士德死了，因而梅菲斯特认为他是胜利者，他守候在浮士德的尸体旁边，准备随时抓住从浮士德肉体内出来的灵魂。但在与天使争夺浮士德的灵魂的过程中，梅菲斯特居然爱上了与他敌对的天使，注意力集中到天使们身上，结果浮士德的灵魂被天使带走了。梅菲斯特感到自己的权利被扼杀了，但他不想抱怨，他知道落得这样的下场是自作自受，"我应当向谁抱怨呢？"浮士德的肉体死了，但灵魂得救了。这里需要强调的是，浮士德得到拯救和解脱，不是指他自己走投无路，被别人把他从绝境中解救出来，他所以获得解救是因为他从没有停止追求，他一直与虚无的、否定的观念作斗争，始终保持积极进取的精神。所以，他的解救是自我解救，是他自己努力的必然结果。另外，浮士德的解救也不是他自我忏悔和改过自新的结果，而是上天因为他的高尚精神和高贵品德赐给他的爱和恩惠。

浮士德的最本质的特征是不断追求，这种追求不是仅限于追求某个具体目标，而是无限的追求，追求无限。因此，在他死后，他的灵魂在天上圣人的帮助下继续向上运动，从底层向更高的领域运动。浮士德脱离尘世之后，首先带领他的灵魂向上运动的是狂喜神父，这位神父说："让尘世的一切，赶快销声匿迹，让永存之星即永恒之爱发出光辉。"这就是说，浮士德的灵魂上升的过程是脱离尘世达到纯精神的过程，是从转瞬即逝到永存永在的过程。处在最底层的是沉思神父，他完全属于尘世世界，与浮士德灵魂升天无关。浮士德的灵魂升天从狂喜神父那里开始，狂喜神父处在尘世与上天的过渡地带。浮士德的灵魂从狂喜神父那里到了天使般的神父那里，这些神父已经与天使相连，但还没有完全脱离尘世，因而也像狂喜神父一样上下飘动。天使般的神父把浮士德的灵魂交给天使们，天使们抬着浮士德的灵魂往上升，实在抬不动了，就交



给升天童子。天使们是纯精神的，自身没有任何重量，也承担不了任何外在的重量。浮士德的灵魂中物质的东西还没有消除干净，还有重量。升天童子是午夜出生，随即夭折升天，他们只有精神，没有尘世的负担，虽然也是来自尘世，但与浮士德不同。浮士德与升天童子可以互补，互相帮助。浮士德帮助升天童子了解尘世世界，升天童子帮助浮士德把肉体与灵魂"合二为一的双重体"分开，让灵魂最终从肉体中解放出来。浮士德的灵魂终于进入了纯精神的领域，来到了赎罪女子那里。原名是格蕾琴的一名赎罪女子作为全能爱的化身有权请求荣光圣母为浮士德的灵魂的进一步发展指点方向。荣光圣母没有说别的，只说了两句话："来吧！你向更高的领域升腾，他一旦感觉到你，他就会跟着你。"荣光圣母指点格蕾琴向着代表万物之源的荣光圣母方向攀升，浮士德的灵魂跟着已成为赎罪女子的格蕾琴一起升腾。

浮士德的灵魂升天以后，进入了由精灵组成的王国，这个王国里的圣人总是相互指教，彼此帮助，他们的存在形式就是不断地给予和索取，教诲和学习。他们所以能这样，是因为他们有爱心。浮士德得到来自上天的爱，爱是他能够不断地追求的动力。因此，在最后一场爱是出现频率最高的主题。在这一场的开头，"合唱"与"回声"称上天为"神圣的爱的净土"；狂喜神父说到"永恒爱的核心"；沉思神父说，"是全能的爱，创造万物，养育万物"；天使般的神父说，得到"永恒的爱的启示"就可以"通向极乐的天堂"。

知道了爱的重要性，就容易理解全剧的最后八行诗，这八行诗的标题是《神秘合唱》（Chorus Mystikus）。什么是"神秘"呢？歌德说过，"神秘是指自然合理性的秘密，并试图通过语言和图像解开这些秘密"。前面我们曾经指出，《浮士德》这部作品中的"天主"或曰"上帝"是自然及其规律的总称。因此，"神秘合唱"是"天主"的代言人，讲的是神的世界即总体与人的世界即局部的对照。这八行诗，每两行为一句，每句话都包括神的世界和人的世界两个领域。在本剧第二部第一幕开头的浮士德的独白中有这么一句话："我们的生活是五光十色的折光。""神秘合唱"的第一句话重复了这一观点，尘世的一切是"神秘"的"映像"（Geeichnis）。既然只是"映像"，与原物相比就必定是不充分的，不完善的（das Ungulcingliche）；反过来说，凡是在尘世是不充分和不完善的东西，在神

的世界中必定是充分的，完善的。人的语言无法表征神性的无限，但人的言语“不可描述的东西”(das Unbeschreibliche)在神的世界里是完全可以说清楚的。总之，这三句话的中心思想是两极对立，如果我们把上面说的“尘世”与“神的世界”转换成抽象概念，那就是“局部与整体”，“有限与无限”，“相对与绝对”，“暂时与永恒”。人以及他所处的环境永远属于局部、有限、相对和暂时，但他要追求整体、无限、绝对和永恒，也就是说，人总是想从局部、有限、相对和暂时达到整体、无限、绝对和永恒。所以，最后一句“吸引我们向前”，是指追求的方向，从局部追求整体，在有限中追求无限，从相对走向绝对，在暂时中享受永恒。这种追求是永远不会完结的，因为永远无法把握整体和绝对，永远不会达到无限和永恒。谁来“吸引我们向前”呢？“永恒女性”。那么，“永恒女性”又指什么呢？“永恒女性”(das Ewig-Weibliche)是象征性的说法，并不是实指女性，它的含义与前面出现过的“母元”的含义是一致的：一切生命都来源于女性，因而女性原则就是创造性的生成原则。另外，荣光圣母是作为“永恒的爱”出现的，是她指引格蕾琴和浮士德上升。在天主教的观念里，圣母是人类之母，是创造性的生成原则的象征，因而“永恒女性吸引我们向前”就是创造性的生成原则吸引我们这些凡人向前。“永恒女性”所以能“吸引我们”，是因为“永恒女性”与“我们”之间存在着爱，是爱把阴极的女性和阳极的我们连接在一起，也就是说，靠了爱的力量消除了两极的对立，或者说，两极对立在爱之中消除。

总之，由于有了爱，人就会不停地追求，不断地创造，进而就可以不断地前进。这就是天主通过他的代言人说出的最后定论。这也说明，天主自始至终坚持他的观点；同样，天主的对立面梅菲斯特是直到最后不改变他的虚无主义观点，“什么也不生成，反而更好”，他再次强调，“我喜欢永恒的空虚”。两种观点针锋相对，一种是对创造、生成、变化和发展原则的信仰；一种是对毁灭、否定、虚无、停滞原则的肯定。全剧的最后没有让梅菲斯特出场，而是让天主通过他的代言人作总结，表明天主在与梅菲斯特的赌赛中取得了胜利。

既然，不论是浮士德还是天主都在与梅菲斯特的赌赛中获得了胜利，歌德为什么还要给他的《浮士德》加一个副标题《一部悲剧》呢？理由有二。第一，浮士德不断追求，从而推动了他个人和社会的发展。但这些





发展又总是伴随着悲剧，格蕾琴的悲剧和菲勒蒙与包喀斯的悲剧就是两个最典型的例子。浮士德从小世界迈入大世界是以牺牲格蕾琴的爱情为代价的，浮士德的拦海造田的伟大事业是以消除以菲勒蒙与包喀斯为代表的旧秩序和旧观念为前提的，也就是说，如果不牺牲格蕾琴的爱情，就没有浮士德随后的发展和追求；如果菲勒蒙与包喀斯继续过他们的田园生活，带动社会进步的大规模生产就无法进行。第二，不论是从小世界进入大世界，还是发展生产造福人类，浮士德都必须依靠梅菲斯特的帮助，没有梅菲斯特的帮助，浮士德的任何伟大的抱负都只能是空想。浮士德永远离不开梅菲斯特，梅菲斯特对浮士德的作用和影响没有也不会减少，更不用说消失。基于以上两点理由，我们可以这样说，人类存在和发展的前提是不断地追求，而追求就必然伴有悲剧，没有悲剧的追求是不存在的。要避免悲剧，就得停止追求；而停止追求，人类就无法继续存在。这就是最后的真理，它既适合于每个人，也适用于整个人类。

# 附录

## 主要作家作品中外文译名对照表

（以德文字母为序）

**A**

Abbt, Thomas 阿贝特

Abenteuerroman 冒险小说

Abel ,Jakob Friedrich 阿贝尔

Absolutismus 专制主义

　der aufgeklärte Absolutismus 开明专制主义

　der höfische Absolutismus 宫廷专制主义

Ackermann, Charotte Ch. 阿克曼

Ackermann, Ludwig L. 阿克曼

Addison, Joseph 艾迪逊

　Cato 卡托

　The Spectator 旁观者

Alexandriner 亚历山大诗体

Anakreon 阿那克里翁

Anakreontik 阿那克里翁派

Anna Amalia 安娜·阿玛利亚

Arnim,Joachim von 阿尔尼姆

　Des Knaben Wunderhorn 男童神奇的号角

Aristophanes 阿里斯多芬

Aristoteles 亚里士多德

Äsop 伊索

Aufklärung 启蒙运动

**B**

Ballade 叙事谣曲

Baumgarten, Alexander Gottlieb 鲍姆嘉滕

　Ästhetica 美学

　Meditationes philosophicae de nonullis ad *poema pertinentibus* 对一些涉及文艺问题的哲学默想录

Barde 巴尔德

Barock 巴洛克

Beiträge zur Historie und Aufnahmedes Theaters 历史与戏剧丛刊

Berlinische Privilegirte Zeitung 柏林特许报

Besser, Johann von 贝塞尔

Bildungsroman 成长小说

Blankenburg, Friedrich von 布兰肯堡

　Versuch über den Roman 试论长篇小说

Blankvers 无韵诗体

Bobrowski, Johannes 博布罗夫斯基

Boccaccio,Giovanni 薄伽丘

　Decamerone 十日谈

Bodmer, Johann 博德默尔

　Charakter der deutschen Gedichte 德意志诗歌的性质

　Kritische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie 对文学中奇异的批评研究

　Kritische Betrachtungen über die poetischen Gemälde der Dichter 对作家的诗意画的评说

Boie. Heinrich Christian 博依

Boileau-Despreaux, Nicolas 布瓦洛
Börne, Ludwig 伯尔纳
Bougeant, Guillaume Hyacinthe 布让
La Femme Docteur 女大夫
Brecht, Bertolt 布莱希特
Breitinger, Johann Jakob 布赖丁格尔
Von dem Einfluß und Gebrauch der Einbildungskraft 想像力的影响和作用
Kritische Abhandlung von der Natur, den Absichten und dem Gebrauch der Gleichnisse 对比喻的性质、意图和使用的批评研究
Kritische Dichtkunst 批评诗学
Bremer Beiträger 不来梅撰稿人
Brentano, Clements 勃伦塔诺,克莱门斯
Brentano, Bettina 勃伦塔诺,贝蒂娜
Brentano, Peter Arton 勃伦塔诺,彼特·阿尔通
Brion, Friederike 布里翁
Brockes, Barthold Heinrich 布罗克斯
Betrachtung des Taues 对露水的观察
Die Sonne 太阳
Die auf ein starkes Ungewitter erfolgte Stille 狂风暴雨过后的宁静
Frühlingsbetrachtungen 对春天的观察
Irdisches Vergnügen in Gott 上帝心中的人间快乐
Kirschblüte bei Nacht 夜色中的樱桃花
Physikalische und moralische Gedichte 物理和道德诗
Büchner, Georg 毕希纳
Lenz 伦茨
Buff, Charotte 布甫
Bürger, Gottfried August 毕尔格
Das Magenetengebirge 磁山
Der Bauer an seinen durchlauchtigen Tyrannen 农民致暴君殿下
Der wilde Jäger 狂野的猎人
Des Pfarrers Tochter von Taubenheim 陶本海姆的牧师的女儿
Die Tode 死亡
Graf Walter 瓦尔特伯爵
Herzenausguß über Volkespoesie 关于大众诗的内心倾诉
Leander und Blandine 莱安德尔和布兰底诺
Lenore 莱诺勒
Unmut 恼怒
Von der Popularität der Poesie 论诗的大众化
Vorläufige Antikritik und Anzeige 暂时的反驳和通告
Wunderbare Reisen zu Wasser und zu Lande, Feldzüge und lustige Abenteuer des Freiherren von Münchhausen 闵希豪生男爵水上和陆地的奇异旅行、出征和有趣的冒险
Byron, Lord 拜伦

C

Calderon, de la Barca 卡尔德隆
Canitz, Fridrich Ludwig von 卡尼茨
Corneille, Pierre 高乃依
Cid, 熙德
Cinna 西拿
Cervantes Saavedra, Miguel de 塞万提斯
Don Quijote 堂吉诃德
Cicero, Marcus Tullius 西塞罗
Claudius, Mattias 克劳迪乌斯
Clausewitz, Carl Christian 克劳泽维茨



D

Dach, Simon 达赫
Dalberg, Reichsfreiherr Heriber von 达尔贝格
Das bürgerliche Trauerspiel 市民悲剧
Das Neueste aus dem Reiche des Witzen 新笑林
Das Nibelungenlied 尼伯龙人之歌
Das rührende Lustspiel 动情喜剧
Das weinerliche Lustspiel 流泪喜剧
Das Wunderbare 奇异
Defoe, Daniel 笛福
Robinson Crusone 鲁滨孙漂流记
Deismus 自然神论
Der Göttinger Hain 格廷根林苑社
Descartes, Rene 笛卡儿
Deschamps, Francois 德尚
Diderot, Denis 狄德罗
Dilthey, Wilhelm 狄尔泰
Drollinger, Karl Friedrich 德罗林格

E

Eckermann, Johann Peter 艾克曼
Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren 歌德谈话录
Elegie 哀歌
Empfindsamkeit 重情主义
Empirismus 经验主义
Entwicklungsroman 发展小说
Epigramm 箴言诗
Epos 史诗
Erbauungsliteratur 修身文学
Erlebnislyrik 实感诗
Erziehungsroman 教育小说
Euripides 欧里庇得斯
Iphigenie bei dem Taurien 伊菲格尼在陶里斯人那里

F

Fabel 情节框架
Fabel 寓言
Farce 滑稽剧
Fastnachtsspiel 狂欢节剧
Fichte, Johannn Gottlieb 费希特
Fielding, Henry 菲尔丁
Tom Jones 汤姆·琼斯
Fischer, Christian August 菲舍尔
Politische Fabeln 政治寓言集
Flachsland, Johannn Gottlieb 弗拉克斯兰德
Flachsland, Karoline 弗拉克斯兰德
Forster, Johann Georg 福尔斯特
Ansichten vom Niederrhein 莱茵河下游景物志
Darstellung der Revolution-Mainz 美因茨革命论述
Johann Reinhold Forsters und Gerog-Forsters Reise um die Welt 约翰·莱因霍特·福尔斯特和格奥尔格·福尔斯特的环球旅行记
Pariser Umrisse 巴黎概貌
Über die Beziehung der Staats-Kunst auf das Glück der Menschheit 论治国术和人类幸福的关系
Francke, August Hermann 佛兰克
Friedrich II. 腓特烈二世
Friedrich Wilhelm I. 腓特烈·威廉一世

G

Gellert, Christian Fürchtegott 盖勒特

Abhandlung für das rührende Lustspiel 论动情喜剧
Das Kutschpferd 拉篷车的马
Das Loos in der Lottorie 打彩中的运气
Die Biene und Henne 蜜蜂与母鸡
Die Betschwester 专心祈祷的女人
Die zärtlichen Schwestern 温柔多情的姐妹们
Fabeln und Erzählung 寓言与故事
Leben der schwedischen Gräfin von G. 瑞典的冯·G.伯爵夫人的生平
Gelegenheitsgedicht 即事诗
Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von 格尔斯滕贝格
Briefe über Merkwürdigkeiten der Literatur 关于文学奇特性的通信
Ugolino 乌格利努
Versuch über Shakespeares Werke und Genie 论莎士比亚的作品和天才
Gervinus, Georg Gottfried 盖尔维努斯
Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen 德意志人的民族文学史
Geschmack 趣味或品味
Gessner, Johann 格斯纳
Gleim, Johann Wilhelm Ludwig 格莱姆
Anakreon 阿那克里翁
Die preußischen Kriegeslieder in den Feldzügen 1756 und 1757 von einem Grenadier 一位士兵在1756年与1757年的战争期间写的普鲁士战歌
Einladung zum Tanz 请跳舞
Versuch in scherzhaften Liedern 戏谑诗试作
Glückseligkeit 福祉
Goeckingk, Leopold Friedrich Günther von 歌金克
Göchhausen, Luise von 格希豪森
Goeze, Johann Melchier 葛茨
Goethe, Johann Wolfgang von 歌德
An dem Mond 对月
An ein goldenes Herz, das e rum Halse trug 挂在脖子上的金鸡心
An Lida 致莉达
Anekdote unserer Tage 当代的趣闻轶事
Annette 安乃特
An Schwager Kronos 致御者克洛诺斯
An Werther 致维特
Auf dem See 在湖上
Auslösung 化解
Balladenzyklus von der schönen Müllerin 一组关于美丽的磨坊姑娘的叙事谣曲
Belagerung von Mainz 围攻美因茨
Chinesisch-deutsche Jahres-und Tageszeiten 中德四季朵咏
Clavigo 克拉维戈
Das Göttliche 神性
Das Mädchen von Oberkirch 上基尔希的姑娘
Der Adler und die Taube 鹰与鸽
Der Bürgergeneral 市民将军
Der Fischer 渔夫
Der Gott und die Bajadere 神与歌舞伎
Der Groß-Cophta 大科夫塔
Der König in Thule 杜勒的国王
Der Schatzgräber 掘宝者
Der Wandrer 流浪者
Der Zauberlehring 魔术师的弟子
Dichtung und Wahrheit 诗与真
Die Aufgelegten 被煽动的人们
Die Braut von Korinth 科林斯的未婚妻
Die Laune der Verliebten 痴情人的反复无常
Die Leiden des jungen Werthers 少年维特的烦恼
Die Marienbader Elegie 玛利浴场哀歌
Die Metamorphose der Pflanzen 植物的蜕变
Die Mitschuldigen 同罪人
Die natürliche Tochter 私生女
Die Wahlverwandschaften 亲合力
Egmont 哀格蒙特
Erkönig 魔王
Erwache, Friedrike 醒醒吧，弗里德里克
Es war ein Bube 从前有位情人
Faust 浮士德
Ganymed 伽尼默德
Gesang der Geister auf den Wassern 水上精灵之歌
Geschwister 兄弟姐妹
Getreuter Eckart 忠实的艾卡特
Götter, Helden und Wieland 诸神、英雄和维兰德
Götz von Berlichungen mit der eisernen Hand 铁手骑士葛兹·冯·贝利欣根
Grenzen der Menschheit 人的局限
Harzreise im Winter 冬游哈尔茨
Heidenröslein 野地里的小玫瑰
Hermann und Derothea 赫尔曼与窦绿苔
Hochzeitslied 婚礼歌
Ilmenau 伊尔梅瑙
Iphigenie auf Tauris 伊菲格妮在陶里斯
Italienische Reise 意大利游记
Jägers Abendlied 猎人的晚歌
Jahresmarkt zu Plunderweilern 普隆德魏勒的集市
Kampage in Frankreich 1792 1792年在法国的征战
Kenner und Künstler 行家和艺术家
Künstler Apotheose 尊奉艺术家为神
Künstlers Morgenlied 艺术家的晨歌
Legende 传奇
Literarische Sansculottismus 文学上的无短裤主义
Mahomets-Gesang 穆罕默德之歌
Mailied 五月之歌
Meine Gottin 我的女神
Metamorphose 蜕变
Mit einem gemalten Band 赠一条彩绘的带子
Neue Liebe, neues Leben 新的爱，新的生活
Neue Lieder 新歌集
Prometheus 普罗米修斯
Rastlose Liebe 没有间隙的爱
Reineke Fuchs 列那狐
Ritter Kurts Brautauffahrt 骑士库尔特迎亲
Römische Elegien 罗马哀歌
Seefahrt 航海
Sehnsucht 渴求
Sesenheimer Lieder 泽森海姆之歌
Stella 施泰拉
Tag-und Jahreshefte 记事录
Touquto Tasso 托夸多·塔索
Triologie der Leidenschaft 爱欲三部曲
Über den Gipfeln ist Ruh 群峰之巅一片静肃
Über die *einfache* Nachahmung der Natur, Manie, Stil 论对自然的简单模仿，虚拟，独特风格
Über epische und dramatische Dichtung von Goethe und Schiller 歌德和席勒论叙事文学和戏剧文学
Unterhaltungen der deutschen Ausgewanderten 德国逃难者的闲聊
Urfaust 浮士德初稿
Urgötz 葛兹初稿

Venetianische Epigrammen 威尼斯格言诗
Von deutscher Baukunst 德国的建筑艺术
Wandreres Sturmlied 流浪人的暴风雨之歌
Warum gibst du uns die tiefen Blicke 你为何给我们深邃的眼力
West-Östlicher Divan 西东合集
*Wilhelm Meisters Lehrjahre* 威廉·迈斯特的学习时代
Wilhelm Meisters theateralische Sendung 威廉·迈斯特的戏剧使命
Wilhelm Meisters Wanderjahre 威廉·迈斯特的漫游时代
Willkommen und Abschied 欢迎与别离
Woher sind wir geboren? 我们从何而生?
Zum Shakespeares-Tag 纪念莎士比亚命名日
Göttinger Musen-Almanach auf Jahr 1770 1770年格廷根艺术年鉴
Gottsched, Adelgunde 阿尔德贡德·高特舍德
Pietisterey in Fischbeinrocke 穿着鲸骨裙的虔诚派
Gottsched, Johann Christoph 高特舍德
Agis, König von Sparta 斯巴达国王阿格斯
Ausführliche Redekunst 演说艺术评论
Beiträge zur kritischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit 德意志语言、文学和雄辩术的批评历史评论
Der Biedermann 老实人
Der sterbende Cato 濒死的卡托
Die deutsche Schaubühne 德意志戏剧
Die parisische Bluthochzeit König Heinrichs von Navarra 纳瓦拉国王亨利的巴黎血腥婚礼
Die Schauspiele und besonders die Tragödien sind aus einer wohlbestellten Republik nicht zu verbannen 不能把话剧,特别是悲剧从繁荣健康的共和国里驱逐出去
Die vernüftigen Tadlerinnen 有理性的女性附读者
Erste Gründe der gesamten Weltweisheit 世界全部智慧的精髓
Reinecke der Fuchs 列那狐
Versuch einer kritischen Dichtkunst vor die Deutschen 为德国人写的批判诗学试论
Götz, Johann Nikolaus 葛茨
Gozzi, Carlo 戈济
Turandot 图兰朵
Gnación, Baltaear 格拉西安
Grimmelshausen, Hans Jakob Christoffelvon 格里美尔斯豪森
Abenteuer Simplicissimus Teutsch 痴儿历险记
Grotius, Hugo 荷洛修斯
Günther, Johann Christian 京特
Abschiedsarie 告别咏叹调
Der entlarvte Crispinus 确被揭露的克利斯皮努斯


## H


Hafis 哈菲兹
Hagedorn, Friedrich von 哈格多恩
Sammlung neuer Oden und Lieder 新颂歌体诗和新歌体诗诗集
Anakreon 阿那克里翁
An die Freude 快乐赞
Moralische Gedichte 道德诗
Versuch in poetischen Fabeln und Erzählungen 诗体寓言和故事试论
Haller, Albrecht 哈勒尔
Die Alpen 阿尔卑斯山
Über den Ursprung des übels 论恶的起源
Hahn, Johann Friedrich 哈恩
Hamann, Johann Georg 哈曼
Ästhetica in nuce 简明美学
Des Ritters von Rosencrenz letzte Willesmeynung über den göttlichen und menschlichen Ursprung der Sprache 骑士冯·罗森克兰茨关于语言源于神与人的最后看法
Fünf Hirtenbriefe das Schuldrama betreffend 有关教学剧的五封主教通告
Gedanken über meinen Lebenslauf 对我的阅历的一些想法
Kreuzzüge des Philologen 语文学者的十字军东征
Kunstrichter und Leser 艺术评论家与读者
Kundtrichter und Schriftsteller 艺术评论家与作家
Sokratische Denkwürdigkeiten 苏格拉底值得缅怀的地方
Zwo Recensionen nebst einer Beilage, betreffend den Ursprung der Sprache 有关语言起源的两篇书评和一篇附录
Haupt-und Staatsaktion 历史大戏
Hauptmann, Gerhard 豪普特曼
Anna 安娜
Rose Bernd 罗泽·贝恩特
Hebbel, Friedrich 黑贝尔
Maria Magdalene 玛丽亚·玛格达莱娜
Mutter und Kind 母亲和孩子
Hegel, Georg Wiehelm Friedrich 黑格尔
Heine, Heinrich 海涅
Heise, Wilhelm 海泽
Heliodoros 赫利奥多罗斯
Aithipika 埃塞俄比亚传奇
Herder, Johann Gottfried 赫尔德
Abhandlung über den Ursprung der Sprache 论语言的起源
Adrastea 阿德拉斯蒂亚
Älteste Urkunde der Menschen-geschlecht 人类最早的文献
Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit 人类的成长还需要一种历史哲学
Auszug aus einen Briefwechsel über Ossian und Lieder alter Völker 关于莪相和古代民族的歌体诗的通信摘要
Briefe zur Beföderung der Humanität 关于促进人性的通信
Der Cid 熙德
Eine Metakritik der Kritik der reinen Vernunft 纯理性批判的元批判
Einfluß der Regierung auf die Wissenschaften und der Wissen schaften auf die Regierung 政府对科学的影响和科学对政府的影响
Gott. einige Gespräche über Spinozas System 上帝。几篇关于斯宾诺莎体系的对话
Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschleit 关于人类历史哲学的思想
Journal meiner Reise im Jahre 1769 我1769年旅行的日志
Kalligone 卡利戈纳
Kritische Wälder 批评之林
Sammelungen von Fragmenten über die neuere deutsche Literatur 论德国新文学的片断集

Shaspeare 莎士比亚
Über die Wirkung der Dichtkunst auf die Sitten der Völker in alten und neuen Zeiten 论文学对古代和现代民族的道德习俗的影响
Volkslieder 民歌集
Vom Erkennen und Empfingden der menschlichen Seele 论人的灵魂的认识和感觉
Vom Herren und der Magd 主人与仆人
Von deutscher Art und Kunst 德意志的特点和艺术
Hettner, Hermann 黑特纳
Hexameter 六音步诗体
Hobbes, Thomas 霍布斯
Hoffmannswaldau, Christian Hofmann 霍夫曼斯瓦尔道
Holberg, Ludwig 霍尔贝格
Hölderlin, Christian Friedrich 荷尔德林
Hölty, Christoph Heinrich 赫尔蒂
An die Freunde 致朋友
An Hahn 致哈恩
Bundesgesang 联邦之歌
Die Geliebte 情人
Das Landleben 乡间生活
Mailied 五月之歌
Homer 荷马
Horaz 贺拉斯
Humboldt, Alexander von A. 洪堡
Humboldt, Wilhelm von W. 洪堡
Über Goethes Hermann und Dorothea 论歌德的《赫尔曼和窦绿苔》

## I

Idealismus 唯心主义，理想主义
Idylle 田园诗
Iffland, August Wilhelm 伊夫兰德
Die Holzstolzen 老鳏夫们
Die Jäger 猎人们
Immermann, Karl 伊默尔曼
Münchshausen 闵希豪森
Ironie 反语讽刺
Iselin, Isak 伊瑟林

## J

Jacobi, Friedrich Heinrich 雅各比
Über die Lehre des Spinoza 论斯宾诺莎的学说
Jacobi, Johann Georg 雅各比
Jean Paul 让·保尔
Jesusalem, Karl Wilhelm 耶路撒冷
Junges Deutschland 青年德意志
Jung-Stilling, Johann Heinrich 容-施蒂林

## K

Kant, Immanuel 康德
Die Kritik der praktischen Vernunft 实践理性批判
Die Kritik der reinen Vernunft 纯粹理性批判
Die Kritik der Urteilskraft 判断力批判
Karl August 卡尔·奥古斯特
Karl Eugen 卡尔·欧根
Karl Friedrich 卡尔·弗里德里希
Kästner, Abralm Gotthelf 克斯特纳
Keller, Gottfried 凯勒
Der grüne Heinrich 绿衣亨利
Klassik 古典文学
Kleinst, Erwald von 克莱斯特
Der Frühling 春天
Kleist, Heinrich von 克莱斯特
Klinger, Friedrich Maximilian 克林格尔
Das leidende Weib 受苦受难的女人
Die neue Aria 新阿丽亚
Die Zwillinge 孪生兄弟
Fausts Leben, Taten und Höllenfahrt 浮士德的生活、事业和进地狱
Otto 奥托
Phimplamplasko, oder der hohe Geist 普利姆普拉姆普拉斯科，或天才
Simsone Grisaldo 西姆索纳·格利沙尔多
Stilpo und seine Kinder 施梯尔波和他的孩子们
Sturm und Drang 狂飙突进
Wirr-Warr 混乱
Klopstock, Friedrich Gottlieb 克洛卜施托克
An Bodmer 致博德默尔
An Cidli 赠茜德利
An Fanny 赠凡妮
An Gott 致上帝
Auf meine Freunde 给我的朋友
Das Denkmal 纪念碑
Das Rosenband 玫瑰长带
Das Versprechen 允诺
David 大卫
Der Abschied 告别
Der Freiheitskrieg 自由战争
Der Fürst und sein Kebsweib 君主和他的姘妇
Der Hügel und der Hain 山丘和林苑
Der Messias 救世主
Der Tod Adams 亚当之死
Der Züricher See 苏黎世湖
Die Denkzeiten 纪念时刻
Die deutsche Gelehrtenrepublik 德意志学者共和国
Die Erinnerung 回忆
Die frühen Gräber 早年坟墓
Die Frühlingsfeier 春祭
Die zweite Höhe 第二高度
Hermanns Schlacht 赫尔曼战役
Hermanns Tod 赫尔曼之死
Hermann und die Fürsten 赫尔曼与王公们
Kaiser Heinrich 海因里希皇帝
Kennet euch selbst 认识你们自己
Les Etats Generaux 三级议会
Mein Irrtum 我的错误
Mein Vaterland 我的祖国
Salomo 所罗门
Sie, nicht wir 你们，而不是我们
Über die deutsche Rechtschreibung 论德语正字法
Wir und Sie 我们与您
Knebel, Karl Ludwig 克内贝尔
König, Johann Ulrich 柯尼希
Untersuchung von dem guten Geschmack in der Dichtkunst und Redekunst 诗学和演说术中的好品位研究
Körner, Christian Gottfried 克尔纳
Kotzebue, August von 科策布
DemetriIwanowitsch, Zarvon Moskau 德梅特里·伊万诺维奇，莫斯科的沙皇
Der Freimütige 坦率正直的人
Der weibliche Jakobinerklub 雅各宾女性俱乐部
Die deutschen Kleinstädter 德国的小城市民

Menschenhaβ und Reue 仇恨和后悔

L

La Fontane, Jean de 拉封丹
La Roche, Sophie von 拉洛施
Geschichte des Fräuleins von Sternheim 施特恩海姆小姐的故事
Lange, Samuel Gotthold 郎格
Lavater, Johann Kaspar 拉瓦特
Lehrgedicht 教育诗
Leibniz, Gottfried Wilhelm von 莱布尼茨
Theodizze 神正论
Leisewitz, Johann Anton 莱泽维茨
Der Besuch um Mittelnacht 午夜来访
Die Pfandung 抵押
Julius von Tarent 尤利乌斯·冯·塔伦特
Lenz, Jakob Michael Reinhold 伦茨
Anmerkungen übers Theater 论戏剧
Der Hofmeister 家庭教师
Die Landplage 全国性的灾害
Die neue Menoza 新门努扎
Die Soldaten 士兵们
Lessing, Gotthold Ephraim 莱辛
Abhandlung von dem weinerischen oder rührenden Lustspiel 论流泪喜剧或日动情喜剧
Anti-Götze 反葛茨论
Auf einen heiligen Dummkopf 高贵的笨伯
Briefe, die neueste Literatur betreffend 当代文学通信
D. Faust 浮士德
Damon oder die wahre Freundschaft 达蒙或真实的友谊
Das Christentum der Vernunft 理性的基督教
Der Affe und der Fuchs 猴子与狐狸
Der Besitzer des Bogens 藏弓者
Der Freidenker 无神论者
Der kriegerische Wolf 好战的狼
Der junge Gelehrte 年轻学者
Der Löwe mit dem Esel 同驴在一起的狮子
Der Schatz 财宝
Die alte Jungfer 老处女
Die Fabeln und Erzählungen in Reimen 诗体寓言与故事
Die Erziehung des Menschengeschlechts 论人类教育
Die Juden 犹太人
Die Nachtigal und die Lerche 夜莺和云雀
Die Theateralische Bibliothek 戏剧文库
Die Wasserschlange 水蛇
Emilia Galotti 爱米丽娅·迦洛蒂
Fabeln 寓言
Fabeln und Erzählungen 寓言与故事
Gedanken über die Herrenhuter 对亨胡特兄弟会的几点看法
Hamburgische Dramaturgie 汉堡剧评
Kunz und Hinz 欣茨和孔茨
Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie 拉奥孔，或论画与诗的界限
Minna von Barnheim oder das Soldatenglück 米娜·冯·巴尔海姆，或军人之福
Miss Sara Sampson 萨拉·萨姆逊小姐
Nathan der Weise 智者纳旦
Philotas 菲罗塔斯
Schriften 文集




Selbstbetrachtung 自我审视
Spartakus 斯巴达克斯
Theater des Herren Diderot 狄德罗先生的戏剧
Über die Entstehung der geoffenbarten Religion 论启示宗教的产生
Von der Art und Weise der Fest-pflanzung und Ausbreitung der christlichen Religion 基督教繁衍和扩张的方式方法
Zerstreute Anmerkungen über das Epigramm und einige der vornehmsten Epigrammisten 箴言诗和几个最高贵的箴言诗人散论
Lichtenberg, Georg Christoph 利希滕贝格
Lichtwer, Magnus Gottfried 利希特韦尔
Der Vater und die drei Söhne 父亲与三个儿子
Vier Bücher äsopischer Fabeln 四卷伊索寓言
Lillo, George 李洛
The London Merchant, or the history of George Barnwell 伦敦商人，又名乔治·巴恩威的故事
Liscow, Christian Ludwig 李斯科
Briontes der Jüngere 小布利翁特斯
Sammlung satysischer und ernsthafter Schriften 讽刺与严肃文集
Lobgedicht 颂扬诗
Neue Beiträge zur Vergnügung des Verstands und Wützes 理智和机智的娱乐新论
Locke, John 洛克
Lohenstein, Davniel Casper von 罗恩斯坦
Lukians 卢奇安
Luther, Martin 路德

M

Macpherson, James 麦克菲森
Manzonie, Alessandro 曼佐尼
Marlowe, Christopher 马洛
The tragical history of Doctor Faustus 浮士德博士悲剧
Materialismus 唯物主义，物质主义
Meier, Georg Friedrich 迈埃尔
Anfangsgründen aller schönen Wissenschaften 一切美科学的基础教程
Beurteilung der Gottschedschen Dichtkunst 对高特舍德诗学的评论
Mendelssohn, Moses 门德尔松
Menzel, Wolfgang 门采尔
Mercier, Louis-Sebastien 梅西耶
Neuer Versuch über Schauspielkunst 戏剧艺术新论
Subkanen des Essighandlers 醋商的手推车
Merck, Johannn Heinrich 默尔克
Frankfurter gelehrte Anzeigen 法兰克福学术评论
Michaelis, Johann David 米夏埃利斯
Miller, Gottlieb Dieterich 米勒
Miller, Johann Martin 米勒
Lied eines Gofangenen 一个囚犯的歌
Sittenverderb 伤风败俗
Milton, Joham 弥尔顿
The paredise lost 失乐园
Minnesang 骑士爱情诗
Molière, Jean-Baptiste 莫里哀
Moralische Wochenschriften 道德周刊
Der Biedermann 老实人

Der Bürger 公民
Der Freidenker 怀疑论者
Der Freund 朋友
Der Jüngling 小伙子
Der Mann ohne Vorurteil 没有偏见的人
Der Mensch 人
Der nordische Aufseher 北方的督查
Der Patriot 爱国者
Der Redliche 正派人
Der Vernünfter 有理性的人
Der Weltbürger 世界公民
Die Discourse der Maler 画家论坛
Die lächerliche Preziosen 可笑的女才子
Die Matrone 德高望重的的老妇人
Die vernünftigen Tadlerinnen 有理性的女性闲谈者
Morgenstern, Karl 莫根斯特恩
Mörike, Eduard 默里克
Moritz, Karl Phillip 莫里兹
Möser, Justus 墨泽尔
Vom Faustrecht 武力自卫权
Moscherosch, Johann Michael 莫舍罗施
Wunderliche und Wahrhaftige Gesichte Philanders von Sittewald 费兰德尔·冯·席特瓦尔德的奇异而真实的梦境
Müller, Friedrich (Maler Müller) 米勒
Fausts Leben dramatisiert 由浮士德的生活编写而成的戏剧
Golo und Genovfa 戈罗和格努维法
Niobe 尼俄伯
Situation aus Fausts Leben 浮士德的生活境况
Müller, Friedrich von 冯·米勒
Unterhaltungen mit Goethe 与歌德谈话
Müller, Johannes 米勒
Musäus, Johann Karl August 穆卓伊斯
Volksmärchen der Deutschen 德国人的民间童话
Musil, Robert 穆齐尔
Der Man nohne Eigenschaften 没有个性的人
Mylius, Christlob 米利乌斯

N

Narrendichtung 愚人文学
Naturgedicht 自然诗
Naturrecht 自然法或自然权利
Neuber, Caroline 诺伊贝尔
Neue Beiträge zur Vergnügung des Verstandesund Witzes 理智和机智的娱乐新论
Neukirch, Benjamin 诺伊基希
Nietzsche, Friedrich 尼采
Nicolai, Christoph Friedrich 尼考莱
Allgemeine deutsche Bibliothek 德意志万有文库
Bibliothek der schönen Wissenschften und der freien Künste 美科学和自由艺术万有文库
Briefe über den jetzigen Zustand der schönen Wissenschaft in Deutschland 关于德国的美科学现状的通信
Die Freude des jungen Werthers 少年维特之喜悦
Von dem Treuerspiel 论悲剧
Novalis 诺瓦利斯
Heinrich von Ofterdingen 海因利希·冯·奥夫特丁根

O

Ode 颂歌体
Opitz, Martin 奥皮茨
Ossian 莪相

P

Percy, Thomas 珀西
Reliques of ancient English poetry 英诗辑古
Pfeffer, Gottlieb Konrad 普法弗尔
Fabeln 寓言
Phanteismus 泛神论
Picard, Lokus Beoit 皮卡尔
Parasit 寄生虫
Pietismus 虔诚主义
Pietsch, Johann Vallentrin 皮驰
Pindar 品达
Platon 柏拉图
Plutarch 普卢塔克
Pope, Alexander 蒲伯
Prutz, Robert 普鲁茨
Die deutsche Literatur der Gegenwart 当代德国文学
Pufendorf, Samuel Freiherr von 普芬道夫
Pyra, Immanuel Jakob 皮拉

R

Rabelaus, Franz 拉伯雷
Gargantua und Pantagruel 卡冈都亚和庞大固埃
Rabener, Gottfried Wilhelm 拉伯纳
Geheime Nachricht von D. Jonathan Swifts letztem Willen 乔纳森·斯威夫特博士最后意图的秘密新闻
Noten ohne Text 没有文本的注释
Satirische Briefe 讽刺信札
Satyrische Schriften 讽刺文集
Totenliste von Nikolaus Klimen 尼古劳斯·克利门的死者名单
Racine, Jean 拉辛
Iphigene 伊菲格妮
Phädra 斐德拉
Ranke, Leopold 朗克
Rationalismus 理性主义
Reimarus, Hermann Samuel 莱玛鲁斯
Von Duldung des Deisten.Fragment eines Ungenannten 论自然神论者的容忍，一位未署名者的著作片断
Reinhold, Karl Leonhard 莱恩霍尔德
An seine in Jena zurückgewesenen Zuhörer 致他的留在耶拿的听众
Reuter, Christian 罗依特
Der ehrlichen Schlampampe Krankheit und Tod 守本分的施拉姆帕姆佩太太的疾病与死亡
Schelmuffskis wahrhaftige sehr gefährliche Reisebeschreibung zu Wasser und Lande 舍尔穆夫斯基在水上和陆地上进行的奇特而又十分危险的旅行的真实记载
Graf Ehrenfried 艾伦费利德伯爵
L' Honnête femme oder die ehrliche Frau zu Plissine 普利森纳的守本分的妇人
Richardson, Samuel 理查逊
Pamela 帕美勒
Rieder, Fridrich Just 里德尔
Robinsonade 鲁滨孙小说
Rokoko 罗珂珂
Romanze 浪漫曲
Rousseau, Jean-Jacques 卢梭
Nouvelle Héloise 新爱洛绮斯

S

Sachs, Hans 萨克斯
Salzmann, Johann Daniel 萨尔茨曼

Schelmen- oder Pikarsroman 流浪汉小说

Schiller, Friedrich 席勒

An die Freude 欢乐颂

An einen Weltverbesser 致一位空想改革家

Anthologie auf das Jahr 1782 1782年诗歌选

Aufschriften einer Fürstengruft 一座君主墓的碑文

Briefe über 》Don Karos《 vom Verfasser 作者关于《唐·卡洛斯》的通信

Briefwechsel Schiller-Goethe 席勒歌德通信集

Das Ideal und das Leben 理想与生活

Das Lied von der Glocke 大钟歌

Demetrius 德梅特里乌斯

Der Gang nach Eisenhammer 锻铁厂之行

Der Geisterseher 能看见鬼神的人

Der Handschuh 手套

Der Kampf mit dem Drachen 屠龙大战

Der Metaphsiker 形而上学家

Der Ring des Polykrates 波吕克拉忒斯的戒指

Der Taucher 潜水者

Die Braut von Messina 墨西拿的新娘

Die Bürgschaft 人质

Die Entzückung. An Laura 心醉神迷，致劳拉

Die Götter Griechlands 希腊诸神

Die Horen 季节女神

Die Ideale 理想

Die Jungfrau von Orléans 奥尔良的姑娘

Die Kraniche der Ibykus 伊俾库斯的鹤

Die Künstler 艺术家

Die Macht des Gesanges 歌的威力

Die Räuber 强盗

Die Schaubühne als morarische Anstalt betrachtet 话剧舞台是道德机构

Die schlimmen Monarchen 恶劣的君主

Die Verschwörung des Fiesko zu Genua 斐爱斯柯在热那亚的谋叛

Don Karlos 唐·卡洛斯

Eine großmütige Handlung aus der neuesten Geschichte 当代历史上的一次慷慨之举

Elegie auf den Tod eines Jünglings 为一位少年的死亡写的哀歌

Freundschaft 友谊

Geschichte des Abfalls der Vereinigten Niederlande von der spanischen Regierung 统一的尼德兰脱离西班牙管制的历史

Geschichte des Dreißigjährigen Krieges 三十年战争史

In der Bataille 在战斗中

Kabale und Liebe 阴谋与爱情

Kleinere prosaische Schriften 短小散文集

Klopstock und Wieland 克洛卜施托克与维兰德

Laura am Klavier 劳拉在钢琴旁

Lichte und Wärme 光与热

Luise Millerin 路易丝·米勒小姐

Maria Stuart 玛丽亚·斯图亚特

Melancholie. An Laura 忧伤，致劳拉

Philosophie der Physiologie 生理学的哲学

Poesie des Labens 生活的诗意

Reminiszenz. An Laura 怀念，致劳拉

Rheinische Thalia 莱茵塔莉亚

Ritter Toggenburg 托根堡骑士

Rousseau 卢梭

Spruch des Konfzius 孔子的箴言

Über Anmut und Würde 论优美和庄重

Über Bürgers Gedichte 论毕尔格的诗

Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihevon Briefen 审美教育书简

Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie 论合唱队在悲剧中的运用

Über Egmont ,Trauerspiel von Goethe 论歌德的悲剧《哀格蒙特》

Über die naive und sentimentalische Dichtung 论质朴的和多情的文学

Verbrecher aus Infamie 无耻的罪犯

Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen 论人的动物天性与精神天性的联系

Wallenstein 华伦斯坦

Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken? 一座优秀的固定话剧舞台究竟能起什么作用？

Wilhelm Tell 威廉·退尔

Schlegel, August 奥古斯特·施莱格尔

Vorlesung über die romantische Literatur 关于浪漫文学的讲演

Schlegel, Friedrich 弗里德里希·施莱格尔

Athenäum 雅典娜神殿

Fragment 片断

Brief über den Roman 小说通讯

Versuch über den Begriff des Republikanismus 试论共和主义这个概念

Schlegel, Johann Adolf 约翰·阿道夫·施莱格尔

Schlegel, Johann Elias 约翰·埃利阿斯·施莱格尔

Abhandlung von Nachahmung 论模仿

Canut 卡努特

Der geschläftige Müssiggänger 忙忙碌碌的闲人

Der Trimph der guten Frauen 善良女人的胜利

Die Pracht zu Landheim 兰德海姆的豪华

Die stumme Schönheit 不说话的美女

Gedanken zur Aufnahme des dänische Theaters 关于繁荣丹麦戏剧的看法

Hermann 赫尔曼

Schreiben von Errichtung eines Theaters in Kopenhagen 在哥本哈根建立剧场的通信

Vergleichung Shaherspeares und Andreas Gryphius 莎士比亚与安德雷亚斯·格吕菲乌斯的比较

Schlosser, Johann Georg 施洛塞尔

Schnabel, Johann Gottfried 施纳贝尔

Die Isel Felsenburg 孤岛费尔森堡

Schönemann, Johann Friedrich 舍纳曼

Schönemann, Lili 舍纳曼

Schönkopf, Anna Katharina 舍恩科普夫

Schröder, Friedrich Ludwig 施罗德

Schubert, Christian Friedrich Daniel 舒巴特

Das Kaplied 海峡之歌

Das Mutterherz 母亲的心

Deutsche Chronik 德意志纪事

Der Bettelsoldat 行乞的士兵

Der Schneider auf Reise 旅途中的裁缝

Die Fonelle 鳟鱼

Die Gruft der Fürsten 公侯之墓

Gefangener Mann, armer Mann 坐监狱的人，可怜的人

Ideen zu einer Ästhetik der Ton-Kunst 对音乐美学的一些想法
Schwäbisches Bauernlied 施瓦本的农民之歌
Vaterlandschronik 祖国纪事
Zur Geschichte des menschlichen Herzen 关于人的心灵的故事
Schuldrama 教学剧
Schwabe, Joachim 施瓦伯
Belustigungen des Verstandes und Witzes 理智和机智的娱乐
Schwift, Jonathan 斯威夫特
Sensualismus 唯感论
Sharespeare, William 莎士比亚
Skalde 施卡尔德
Sokrates 苏格拉底
Sophokles 索福克勒斯
Spener, Phillip Jakob 施彭内尔
Spiess, Johann 施皮施
Historien von Dr. J.Faustus 浮士德博士的故事
Spinoza, Baruch 斯宾诺莎
Steele, Sir Richard 斯梯尔
The Spectator 旁观者
The Tadler 闲谈者
Stein, Charotte von 施泰因
Stolberg, Christian Graf zu / Friedrich Leopold Graf zu 施托尔贝格
Die Freiheit 自由
Sturm und Drang 狂飙突进
Sulzer, Johann Georg 苏尔采
Swift, Jonathan 斯威夫特

T

Tacitus, Cornelius 塔西陀斯
Germania 日耳曼尼亚志
Tasso, Torquato 塔索
La Gerusalemme liberata 被解放的耶路撒冷
Tauentzien, B. F. von 陶恩钦
Tieck, Ludwig 蒂克
Theokritos 忒奥克里托斯
Thomasius, Christian 托马修斯
Monatsgespräche 每月对话
Thomson, James 汤姆逊
Jahreszeiten 四季
Tischbein,Johann Friedrich August 蒂施拜因

U

Unterhaltungsliteratur 消遣文学
Uz, Johann Peter 乌茨

V

Velten, Johann 费尔腾
Villon, Francois 维永
Vergil 维吉尔
Aeneis 埃涅阿斯纪
Voltaire 伏尔泰
Voß, Johann Heinrich 福斯
An die Herren Franzosen 致法国的大人先生们
Der Landmann 乡下人
Der siebzigste Geburtstag 七十岁生日
Die Erleichterten 被减轻负担的人
Die Freigelassenen 获得自由的人
Die Kartoffelernte 收土豆
Die Leibeigenen 农奴
Die Spinnerin 纺织女
Illias 伊利昂纪
Luise 路易丝
Odyssee 奥德修纪
Vulpius,Christiane 乌尔皮乌斯

W

Wackenroder,Wilhelm Heinrich 瓦肯罗德
Wagner, Heinrich Leopold 瓦格纳
Die Kindermörderin 杀婴女人
Die Reue nach der Tat 追悔莫及
Evchen Humbrecht oder Ihr Mütter, merkts euch! 维欣·洪姆布莱希特或母亲们,你们要记住!
Leben und Tod des Sabastian Sillig 塞巴斯蒂安·西利希的生平和死亡
Prometheus, Deukalion und seine Rezensenten 普罗米修斯、丢卡利翁和评论他的那些人
Voltaire am Abend seiner Apotheose 伏尔泰在把他尊为圣人的那个晚上
Wahrscheinlichkeit 或然性
Walther von der Vogelweide 福格威德的瓦尔特
Wehrs, Johann Thomas Ludwig 韦尔斯
Weise, Christian 维泽
Der bäuerliche Machiavelli 乡里乡气的马基雅维利
Der politische Näscher 政治上贪图甜食的人
Die drei ärgsten Erz-Narren in der ganzen Welt 全世界三个最可恶的大傻瓜
Die drei Hauptverderber in Deutschland 德国的三大破坏者
Die drei klügsten Leute in der ganzen Welt 全世界三个最聪明的人
Trauerspiel von dem neapolitanischen Haupt-Rebellen Masaniello 那不勒斯反叛首领马桑尼罗的悲剧
Werner,Zacharias 魏尔纳
Wernicke,Christian Jan 维尔尼克
Wezel,Johannes Carl 威泽尔
Hermann und Urike 赫尔曼和乌莉克
Wieland, Christoph Martin 维兰德
Allgemeine Literaturzeitung 文学汇报
Anti-Ovid 反奥维德
Comische Erzählungen 滑稽故事集
Der deutsche Merkur 德意志信使
Der geprüfte Abraham 被考验的亚伯拉罕
Der goldene Spiegel oder die Könige von Schechian, eine wahre Geschichte. Aus dem Schenchianischen 金镜或谢西安的国王们,一个真实的故事,译自谢西安文
Der Sieg der Natur uber die Schwämerei, oder die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva 自然战胜狂热的幻想,或罗沙瓦的堂西尔维奥的历险记
Die Abderiten. Eine sehr wahrscheinliche Geschichte 阿尔德拉的居民,一个真实性很高的故事
Die Natur der Dinge 事情的性质
Empfindungen eines Christen 一个基督教徒的感受
Geschichte des Agathon 阿迦通的故事
Lady Johanna Gray 约翰娜·格莱夫人
Lobgesang auf die Liebe 爱情赞歌
Musalion oder Die Philosophie der Grazien 摩沙里昂或优美女神的哲学
Oberon 奥伯龙
Poetische Schriften des Herren Wieland 维兰德先生的文学作品
Pervonte 佩凡特
Über den teutschen Patriotismus 论德意志的爱国主义

Über die Regelmäßigkeit des Gebrauchs, welchen die Französische Nation von ihrer Aufklärung und Stärke macht 论法兰西民族使用他们的启蒙思想和实力的合法性
Wintermärchen 冬天的童话
Winckelmann, Johann Joachim 温克尔曼
Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst 关于在绘画和雕刻中模仿希腊作品的一些意见
Geschichte der Kunst des Altertums 古代艺术史
Wolff, Christian Freiherr von 沃尔夫

X

Xenie 讽刺短句,赠辞
Xenophon 色诺芬

Z

Zelter, Karl Friedrich 蔡尔特



# 参考书目

1. Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur.
Bd.3: Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution (1680—1789)
Bd.4: Klassik und Romantik. Deutsche Literatur im Zeitalter der Französischen Revolution (1789—1815)
Hrsg. von Rolf Grimminger, Carl Hanser Verlag, 1987

2. Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte
Bd.4: Zwischen Absolutimus und Aufklärung: Rationalismus-Empfinsamkeit -Sturm und Drang
Bd.5: Zwischen Revolution und Restauration: Klassik und Romantik
Hrsg. von Horst Albert Glaser, Rowolt, 1992

3. Deutsche Literaturgeschichte
Bd.2: Aufklärung und Empfindsamkeit, Sturm und Drang
Bd.3 Die Weimarer Klassik, Goethes Spätwerk
Hrsg.von Ernst und Erika von Borries, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1992

4. Illustrierte Geschichte der deutschen Literatur
Bd.2: Vom Barockzeitalter bis zum Sturm und Drang
Bd.3: Von der Klassik und Romantik
von Anselm Salzer, Eduart von Tunk, Zwieburgen Verlag

5. Geschichte der deutschen Literatur im achtzehnten Jahrhundert
von Hermann Hettner, Aufbau Verlag Berlin, 1961.

6. Geschichte der deutschen Literatur
Bd.6: Vom Ausgang des 17. Jahrhunderts bis 1789
Bd. 7: 1789—1830
Hrsg.von Hans-Günther Thalheim, Volk und Wissen Verlag Berlin, 1978

7. Die deutsche Literatur zwischen Französischen Revolution und Restauration 1789—1830
von Gerhard Schulz, C.H.Beck, 1983

8. Die Zeit der deutschen Klassik
von Richard Benz, Stuttgart 1953

9. Literatur im historischen Prozeß. Analysen, Materialien, Studienmodelle
Hrsg.von Gert Mattenklott, Klaus R.Scherpe, Kronberg 1976

10. Deutsche Dichter. Leben und

Werk deutschsprachiger Autoren vom Mittelalter bis zur Gegenwart
Hrsg.von Gunther E. Grimm und Frank Rainer Max, Reclam, 1993
11. Deutsche Literatur in Schlaglichten
Hrsg.von Bern Balzer und Volker Mertens, Meyers Lexikonverlag, 1990
12. Geschichte der deutschen Literatur
von Willy Grabert, Arno Mulotund Helmuth Nürnberger, Bayerischer Schulbuch-Verlag, 1985
13. Kurze Geschichte der deutschen Literatur
Hrsg.von einem Autorenkollektiv. Volk und Wissen Verlag, 1981
14. Sturm und Drang, Romantik, Text und Zeugnisse
Hrsg.von H.E.Hass, München 1966
15. Die deutsche Literatur. Ein Abriß in Text und Darstellung
Hrsg. von O. F. Best, Stuttgart 1974
16. Johann Wolfgang von Goethe: Werke in 14 Bänden.Hamburger Ausgabe
Hrsg. von E. Trunz. Deutscher Taschenbuch Verlag 1982
17. Goethe: Briefe von 4 Bänden
Hrsg.von K.R.Mandekow.Verlag C. H.Beck 1986
18. Goethe und seine Zeit
von G.Lukacs. Berlin 1947
19. Goethe.
von F.Gundolf . Berlin 1916
20. Goethe
von E. Steiger.Zürich 1952
21. Goethe Faust. Text und Kommentare
Hrsg. Albrecht Schöne. Deutscher Klassiker Verlag 1999
22. Herder
von R.Haym.Berlin 1954
23. Schiller: Sämtliche Werke in zehn Bänden. Berliner Ausgabe
Hrsg.von Hans Günther Thalheim und einem Kollektiv von Mitarbeitern. Aufbau Verlag Berlin 1980
24. Schiller
Von Reinhard Buchwald. ImInsel-Verlag 1956
25. Schiller, Leben-Werk-Zeit.Eine Biographie
von Peter Andre Alt. Verlag C. H. Beck 2000
26. Gespräche mit Goethe
von Johann Peter Eckermann
Deutscher Taschenbuch Verlag 1999
27. Lessing. Dichter-Kritiker-Philosoph
von Wolfgang Ritzel. Wilhelm Hyne Verlag 1978
28. Lessing Werke
Hrsg.von G.Wölfel Frankfurt am Main 1972



29. Deutsche Dichter des 18. Jahrhunderts, ihr Leben und Werk
von Benno von Wiese. Erich Schmidt Verlag 1977
30. Aufklärung Fortschritt Humanität
von Heinz Stolpe, Aufbau Verlag 1989